الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد لمين دباغين– سطيف 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة

مقدمة لنيل شهادة

دكتوراه العلوم

التخصص: مدارس النقد المعاصر وقضاياه

إعــداد الطالبة: **لمياء عيشونة**

عنوان الأطروحة:

سرد المحاكاة في الرواية العربية المعاصرة من منظور التاريخانية الجديدة

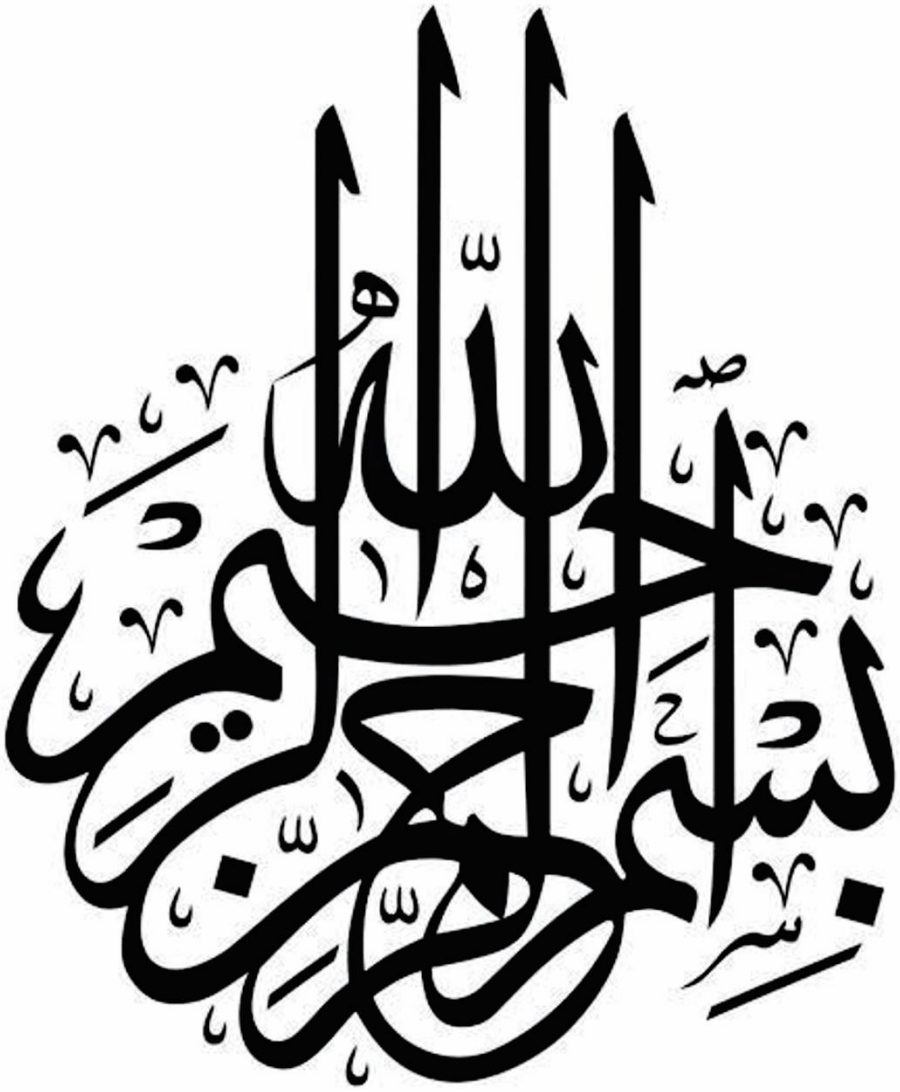
المشرف: أ.د فيصل لحمر

جامعة: أمحمد بوقرة – بومرداس –

أعضاء لجنة المناقشة:

اسم ولقب العضو	الرتبة	الجامعة	الصفة
حسان راشدي	أستاذ	جامعة سطيف 2	رئيسا
فيصل لحمر	أستاذ	جامعة بومرداس	مشرفا ومقررا
اليامين بن تومي	أستاذ	جامعة باتنة 1	ممتحنا
سليم بركان	أستاذ	جامعة سطيف 2	ممتحنا
فتيحة ذيب	أستاذ محاضر أ	جامعة سطيف 2	ممتحنا
نجوى منصور	أستاذ محاضر أ	جامعة بومرداس	ممتحنا

السنة الجامعية: 2023-2024


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

مقدمة

قام تيار "ما بعد الحداثة" على فكرة نقض السرديات الكبرى ونُظُم الفكر الشمولية التي ادّعت الوصول إلى الحقيقة. واشتغل فلاسفة "ما بعد الحداثة" على نقد الخطابات التي قيّدت حرية الإنسان وجعلته موضوعا للمعرفة. واهتم فكر "ما بعد الحداثة" بتقصّي حيل السلطة وكشف بُنى الهيمنة ونقد كل تفكير نخبوي عرقي، مما أدى إلى اجتراح طرق جديدة في التفكير، واستقطاب شريحة واسعة من المفكرين الذين ينتمون إلى أعراق مختلفة، يجمعهم الفكر التحرري ورفض صور الهيمنة والاستعباد، والإيمان بالتلاقح الثقافي والتجارب الإنسانية المشتركة.

اعتنقت الرواية العربية المعاصرة المقولات الكبرى لفكر "ما بعد الحداثة"، وتمردت على الأطر والمفاهيم التي تعارف عليها السرد الحداثي، وسايرت النقد ما بعد الحداثي في التحرر من سجن اللغة إلى فضاء الثقافة، وانصرفت إلى كشف الأفكار الأيديولوجية، واتخذت من التجريب سبيلا للثورة على قواعد الفن الروائي الحداثي وأطره الجامدة.

انشغلت الرواية العربية المعاصرة بأهم القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية في المجتمعات العربية، واحتفت بشعرية اليومي والمهمّش، وتوسّلت بالتجريب والابتكار في القوالب الشكلية والمواضيع المطروقة، كما فتحت آفاقا جديدة للفهم والتأويل؛ فهي تشترط على القارئ سعة الاطلاع والتسلح بالزاد المعرفي الذي يمكّنه من الحفر في البنيات النصية والأنساق الثقافية التي امتصتها النصوص، وكذا التملص من شرك الخطابات الأيديولوجية التي تمررها النصوص تحت غطاء الجمالي.

شاعت تقنية المحاكاة الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، وأعاد الكتاب استدعاء نصوص التراث، وأبطال قصص ألف ليلة وليلة، وشخصيات الأدب العالمي. كما حضرت المادة التاريخية بكثرة عند كُتّاب ما بعد الحداثة، الذين تعمّدوا إعطاء المركزية للمهمّش والمنسي في المتون السردية القديمة، وأثبتوا أن السجلات التاريخية الرسمية انتقت مادتها بعناية وأسقطت أخطاء التاريخ ومغالطاته لترضي السلطة.

راهنت الرواية العربية المعاصرة على المعطى التاريخي، وابتكرت طرقا جديدة في منافسة المدونة التاريخية الرسمية، عن طريق الكتابة الجريئة عن مواضيع تاريخية شائكة، والبحث عن المسكوت عنه والمهمّش في المدونة التاريخية الرسمية. كما استلمت الرواية العربية التاريخية مهمة مساءلة السرود المركزية الغربية، التي أشاعت تمثيلات مغلوطة عن الشعوب المهمّشة التي سلبت حق تمثيل نفسها والحديث عن تجاربها وخصوصياتها الثقافية.

يطلق على المحاكاة الأدبية –في مرحلة ما بعد الحداثة– تسمية "ما وراء القص"، وقد شاعت هذه التقنية عند كتاب الرواية المعاصرة الذين كتبوا سردا نرجسيا مفتونا بذاته، يتجه فيه الكاتب إلى التمثيل الذاتي الذي يحيل على الرواية بدل الإحالة على الواقع، ويشرك القارئ في عملية إنتاج المعنى.

أما رواية "ما وراء القص التاريخي" فهي استجواب للتواريخ الماضية بهدف نزع صفة المثالية عنها، فالتاريخ البشري لا يتطور وفق تراتبية منتظمة، بل تتخلله انقطاعات وفجوات أسقطها المؤرخون من السجلات التاريخية الرسمية. لذلك، استلمت رواية "ما بعد الحداثة" مهمّة فضح وتعرية المسكوت عنه في التاريخ عن طريق المحاكاة السردية للنصوص التاريخية أو استدعاء الشخوص التاريخية العظيمة ومساءلة أفكارها لحل مشكلات المجتمعات الراهنة.

ركزت "التاريخانية الجديدة" على القيمة التأويلية للأدب، واستثمرت جهود فلاسفة "ما بعد الحداثة" في ربطهم بين المعرفة والسلطة. كما أن هذه الممارسة النقدية تبحث عن الصراعات السياسية لعصر الكاتب من خلال نصه، وترى أن النص يُعبِّر عن الأفكار الأيديولوجية المهيمنة على المجتمع، وهي أيضا قراءة للنص في إطاره الثقافي والاجتماعي والتاريخي.

بناء على ما سبق جاء بحثنا موسوما بـــ **"سرد المحاكاة في الرواية العربية المعاصرة من منظور التاريخانية الجديدة"**. حاولنا من خلاله تتبع المحاكاة السردية في النصوص الروائية العربية التي استعانت بتقنية "ما وراء القص" و "ما وراء القص التاريخي" كسمة لصيقة بسرد "ما بعد الحداثة". واستعنّا في مقاربة هذه النصوص الروائية بالممارسة النقدية الموسومة بـ " التاريخانية الجديدة"، القائمة على التحليل

الثقافي للخطاب الأدبي من خلال ربط النص بالسياق الثقافي الذي أنتجه، ورصد علاقة السلطة بالمعرفة، وتتبع الأفكار الأيديولوجية التي هيمنت على عصر الكاتب.

إن **سبب اختيارنا لهذا الموضوع** هو الرغبة في التعرف على أهم مقولات فكر ما بعد الحداثة، ورصد انعكاس هذا الفكر على النقد والإبداع معا، ومسايرة المد النقدي الجديد الموسوم بـ "التاريخانية الجديدة" الذي يقارب النص الأدبي استنادا إلى وجهة نظر جديدة تركز على رصد البعد الأيديولوجي للخطاب الأدبي، ومعاينة طرق اشتغال الهيمنة داخل الخطابات والنصوص الأدبية.

أما المعيار الذي استندنا إليه في انتقاء المدونات الروائية –التي اختيرت كعينات للبحث–، فهو اعتماد هذه النصوص على المحاكاة السردية وتوظيف تقنية "ما وراء القص" و "ما وراء القص التاريخي". فكل الروايات المختارة قامت على استدعاء نصوص روائية سابقة أو شخصيات معروفة، واشتركت هذه الروايات –أيضا– في تركيزها على الصنعة الروائية والتخييل التاريخي. وعناوين هذه الروايات هي:

- رواية "**نشيج الدودوك**" للكاتب الأردني "**جلال برجس**".
- رواية "**رجال غسان كنفاني**" للكاتب المصري "**عمرو العادلي**".
- رواية "**رامبو الحبشي**" للكاتب الإرتري "**حجي جابر**".
- رواية "**ليل علي بابا الحزين**" للكاتب العراقي "**عبد الخالق الركابي**".
- رواية "**العشاء الأخير لكارل ماركس**" للكاتب الجزائري "**فيصل الأحمر**".

و**هدفنا** من هذا البحث هو تقديم مقترح جديد في قراءة أنماط روائية محددة في إطار ما يسمى في النقد "ما بعد الحداثي" بـ"ما وراء القص" و "ما وراء القص التاريخي"، عن طريق ربط النص الأدبي بسياقه التاريخي والثقافي، ومحاولة الكشف عن تأثير الأيديولوجيا وصراع القوى السياسية والثقافية في تشكيل النص الروائي. مستفيدين من التحولات الفكرية والنقدية التي شهدتها الساحة الأكاديمية الغربية والعربية، التي انفتح فيها النقد على حقول واختصاصات معرفية متنوعة في إطار ما يسمى بـ "

الدراسات الثقافية" التي تندرج تحتها "التاريخانية الجديدة". كما نطمح إلى تسليط الضوء على حقل "التاريخانية الجديدة" وقدرته على كشف الخطابات التي تخدم السلطة، وكذا الخطابات التي تُقوض بنى الهيمنة وتعري الأفكار الأيديولوجية التي تمررها النصوص تحت غطاءها الجمالي.

وبناء على الأهداف المرجوة، فإن بحثنا يتعرض **لإشكالية** المحاكاة السردية في النصوص الروائية العربية المعاصرة التي توظف تقنية "ما وراء القص"، وقراءتها استنادا إلى معطيات "التاريخانية الجديدة". حيث يتولى النقد التاريخاني الجديد مهمة الكشف عن الأنساق الثقافية المتخفية وراء هذه التناصات والتفاعلات النصية. وتهدف هذه المقاربة النقدية إلى رصد مواقع الهيمنة داخل النصوص الأدبية؛ فالكاتب الذي يسعى إلى تعرية أساطير السلطة يمكن -أيضا- أن يمرر أفكارا أيديولوجية توسع شكلا آخر من السلطة وترسخ وجودها. فمقولات التاريخانية الجديدة لا تنفي تورط الكاتب والقارئ في إنتاج الأيديولوجيا، كما أن الرواية لا يمكن فهمها بمعزل عن الصراعات السياسية والتاريخية والاجتماعية التي ميّزت عصر الكاتب.

وتحت هذه الإشكالية الرئيسية تندرج مجموعة من الأسئلة الفرعية، يمكن صياغتها على الشكل الآتي:

-ما مفهوم التاريخانية الجديدة؟ وماهي الخلفية الفلسفية التي قامت عليها هذه الممارسة النقدية؟

- ما مفهوم التاريخ عند الناقد التاريخاني الجديد؟

- ما هي أهم الإجراءات النقدية التي يستعملها الناقد التاريخاني الجديد في مقاربته للنص الأدبي؟

- ما قيمة هذه الممارسة النقدية تصورا وتطبيقا؟

- ما مفهوم سرد المحاكاة؟ وما هي علاقته بسرد ما بعد الحداثة؟

-ما هي حدود العلاقة بين مصطلح "سرد المحاكاة" و "ما وراء القص" وما علاقتهما بـ "سرد ما بعد الحداثة"؟

- ماهي أشكال المحاكاة السردية في الرواية العربية المعاصرة؟ وماهي الأبعاد الدلالية والأيديولوجية لهذا النمط الروائي؟

-كيف استثمرت رواية "ما وراء القص" المعطى التاريخي؟ وهل استطاعت تقديم قراءة جديدة للتراث العربي والعالمي؟

-ما هي أبعاد التمثيل الثقافي في سرد المحاكاة؟

-هل استطاعت الرواية العربية المعاصرة كتابة تاريخها الخاص؟ وهل أفلحت في تصحيح التمثيل المسيء الذي أشاعه السرد الغربي المركزي؟

تحتم المنهجية العلمية طرح **فرضية** سيتولى البحث الإجابة عنها، وهي تنطلق من طرح مفاده أن:

- ✓ الرواية العربية المعاصرة التي راهنت على سرد المحاكاة هي نص ثقافي يقوض السلطة ويفضح أساليب الهيمنة عن طريق إعطاء المركزية للمهمش والمنسي، مما يفتح أبوابا مشرعة للتأويل وإعادة قراءة الماضي بعدسة الحاضر.
- ✓ تعمّدت الرواية العربية محاكاة النصوص التاريخية وامتصاص سياقاتها الثقافية، ثم أعادت إنتاجها عن طريق التخييل، وأثبتت أن الماضي مليء بالأخطاء والفجوات، وأن التاريخ يكتبه من يمتلك القوة، وعلى الضعيف أن يكتب تاريخه الخاص ويصحح التمثيلات الثقافية التي أشاعها القوي عنه.

للإجابة عن إشكالية البحث وإثبات فرضيته، قسمنا بحثنا إلى خمسة فصول مسبوقة بمقدمة تم التأسيس فيها لموضوع البحث وبيان أهميته وأهدافه.

يليها **فصل تمهيدي** عن أهم **فلسفات "ما بعد الحداثة"**، حاولنا فيه مناقشة أهم الأفكار والفلسفات التي ارتبطت بتيار "ما بعد الحداثة"، مثل تفكيكية "جاك دريدا"، وثنائية الخطاب والسلطة عند "ميشال فوكو"، والسلطة والأيديولوجيا في فلسفة "ألتوسير". وقد مثّلت هذه الفلسفات الخلفية المعرفية التي قام عليها نقد "ما بعد الحداثة".

قسمنا **الفصل الأول** المعنون بـ **"التاريخانية الجديدة والدراسات الثقافية"** إلى مبحثين. تناولنا في **المبحث الأول** مفهوم "الدراسات الثقافية"، وأهم الموضوعات التي تشتغل عليها، وارتباط نشأتها بمركز "برمنجهام للدراسات الثقافية" في بريطانيا، ثم انتقلنا إلى تبيان علاقتها بالنقد الثقافي وارتباطها بالتيارات الفكرية المعارضة. أما **المبحث الثاني** فخصصناه للحديث عن المداخل النظرية والخلفيات الفلسفية التي قامت عليها التاريخانية الجديدة، وناقشنا فيه أهم الإجراءات التي جاءت بها هذه الممارسة النقدية، وختمنا المبحث بتبيان العلاقة الوطيدة بين "التاريخانية الجديدة" و "ما بعد الكولونيالية". وتطرقنا في **المبحث الثالث** إلى علاقة التاريخانية الجديدة بالدراسات الثقافية؛ فالتاريخانية الجديدة تندرج تحت حقل الدراسات الثقافية، وكلاهما يستدعي السياقات الثقافية في تحليل النصوص.

أما **الفصل الثاني** الموسوم بـ **"سرد ما بعد الحداثة"**، فقد قسمناه إلى أربعة مباحث. تناولنا في **المبحث الأول** تعريف "سرد المحاكاة" وعلاقته بـ "ما وراء القص" و "ما وراء القص التاريخي"، التي تندرج جميعها تحت مسمى "سرد ما بعد الحداثة". وناقشنا فكرة ارتباط السرد بالحياة كما صاغ هذا الطرح "إدوارد سعيد" في حديثه عن دنيوية النص الأدبي، و"بول ريكور" في بحثه عن هوية السرد. وتطرقنا في **المبحث الثاني** إلى سمات الأدب في مرحلة "ما بعد الحداثة"، واتجاه الرواية المعاصرة إلى المحاكاة السردية بسبب حس النضوب، وإحساس الكاتب المعاصر بأن كل شيء قد قيل. أما **المبحث الثالث** فخصصناه للحديث عن تقنية "ما وراء القص" و "ما وراء القص التاريخي" التي هيمنت على قص "ما بعد الحداثة"، وجاء **المبحث الرابع** لمناقشة خصائص السرد "ما بعد الحداثي".

أما الفصـول المتبقية فقد مثّلت الجانب التطبيقي من البحث، حيث قسـمنا **الفصـل الثالث** الموسوم بـــ **"الرواية العربية وأسئلة ما بعد الحداثة"** إلى مبحثين. كان **المبحث الأول** مدخلا لمعرفة موقع الرواية العربية من ســؤال ما بعد الحداثة، ومناقشـــة تجلي مقولات "ما بعد الحداثة" في الرواية العربية المعاصرة، كالهجنة، والرد بالكتابة، والقص التاريخي الشارح، وكتابة تاريخ التابع. وجاء **المبحث الثاني** للبحث في تجلي ثنائية "التخييل الذاتي والمحاكاة السردية" في رواية "نشيج الدودوك" لـــ "جلال برجس". فالرواية هي سـيرة ذاتية لكنها تراهن على التخييل وتتبع قواعد سـرد "ما بعد الحداثة" القائم على المحاكاة السردية وتقنية ما وراء القص.

وجاء **الفصـل الرابع** تحت عنوان **"المحاكاة السـردية في الرواية العربية المعاصـرة"** مقسّـما إلى **أربعة مباحث**. خصـصـنا **المبحث الأول** للحديث عن تناص رواية "رجال غسـان كنفاني" لـــعمرو العادلي" مع رواية "رجال في الشـمس" لـــ "غسـان كنفاني". وركزنا في **المبحث الثاني** على تجليات الخطاب "ما بعد الكولونيالي" في الرواية؛ لأنها جســدت صـــور الإزاحة عن المكان، والشـــتات الفلسطيني، وتوثيق جرائم المحتل الصهيوني، وتجاهل العرب لمأساة الشعب الفلسطيني. فالرواية سردية حزينة عن حلم العودة الذي رافق الشاب الفلسطيني "مروان" طيلة حياته التي قضاها في الصحراء. أما **المبحث الثالث** فقد ركّزنا فيه على تجاذبات المركز والهامش في رواية "رامبو الحبشي" لـ "حجي جابر"، التي أثبتت أن التابع يستطيع أن يتكلم؛ حيث قررت "ألماز"، رفيقة الشاعر الفرنسي "رامبو"، أن تروي الحكاية بعد أن همّشـها "رامبو" وأسـقطها عمدا من رسـائله المنشـورة. وجاء **المبحث الرابع** لمناقشـة تجليات البعد الأنثروبولوجي في الرواية من خلال التركيز على دلالة الوشم، والخصوصية الثقافية لمدينة هرر، ودلالات توظيف الجسد في الرواية.

أما **الفصـــل الخامس** والأخير فقد ناقشـــنا فيه **علاقة المتخيل بالتاريخ في الرواية العربية**، وقسمناه إلى **مبحثين**. خصصنا **المبحث الأول** للحديث عن جدلية التاريخي والتخييلي في رواية "ليل علي بابا الحزين" لـ "عبد الخالق الركابي"، وكذا تشريح مظاهر السلطة في الرواية. وجاء **المبحث الثاني**

تحت عنوان "تسريد التاريخ في رواية العشاء الأخير لكارل ماكس" لـ "فيصل الأحمر"، حيث ساءلت الرواية التاريخ الرسمي، وفضحت مزاعم الفكر التنويري الغربي من خلال استدعاء شخصية "ماركس" ومناقشة أهم أفكاره عن الطبقية والتطور التاريخي.

وذيلنا البحث بخاتمة كانت حوصلة لأهم النتائج التي توصل إليها البحث.

أما عن **المنهج** المتبع في الجزء النظري، فقد استعنّا **بالمنهج الوصفي** في تحديد مختلف المفاهيم والمصطلحات التي قام عليها البحث.

واعتمدنا في الجزء التطبيقي على **القراءة الثقافية** التي استثمرت مقولات الدراسات الثقافية كمفاتيح لفهم وإضاءة الظواهر النصية إيديولوجيا، وطبقنا الإجراءات النقدية التي صاغها نقاد "التاريخانية الجديدة" للكشف عن عمل النصوص على خلق أبعاد سياسية واجتماعية وتاريخية.

أما عن أهم المراجع التي استقينا منها مادة بحثنا، فنذكر:

- ستيوارت سيم: **دليل ما بعد الحداثة.**

- ليندا هتشيون: **سياسة ما بعد الحداثية.**

- "غرينبلات وآخرون: **التاريخانية الجديدة والأدب،** تر: لحسن أحمامة.

- مجموعة مؤلفين: **جماليات ماوراء القص** (دراسات في رواية ما بعد الحداثة).

-جيسي ماتز: تطور **الرواية الحديثة،** تر: لطفيّة الدليمي.

أما الصعوبات التي واجهتنا خلال إنجاز بحثنا، فهي نقص المراجع العربية التي تجمع بين مبحث "التاريخانية الجديدة" والرواية العربية على المستوى التطبيقي. وهذا راجع إلى حداثة هذا المجال من البحث في الساحة الأكاديمية العربية.

ولا يسعني في الأخير إلا أن أتقدم بشكر خاص وخالص للأستاذ الدكتور "فيصل الأحمر" على تشجيعه وملاحظاته القيمة، منذ أن كان البحث فكرة حتى اكتمل رسالة. كما لا يفوتني أن أشكر الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة لتجشمهم عناء قراءة وتمحيص وتقييم هذه الرسالة.

تم بحمد الله وعونه

قالمة في: 17 جوان 2024.

الفصل التمهيدي

مدخل إلى فلسفة "ما بعد الحداثة"

- المبحث الأول: الحداثة
- المبحث الثاني: ما بعد الحداثة
- المبحث الثالث: المقولات الفلسفية لفكر "ما بعد الحداثة"
- المبحث الرابع: تقييم "ما بعد الحداثة"

الفصل التمهيدي: مدخل إلى فلسفة "ما بعد الحداثة"

شهد الفكر المعاصر هيمنة اتجاهات فلسفية ومعرفية متقاربة في جوهرها وغاياتها، وتلحق هذه الفلسفات جميعها بتيار متشعب يشملها ويوحدها تحت مسمى "ما بعد الحداثة". هذا المصطلح الذي يشير في ظاهره إلى انزياح فلسفة الحداثة، وبروز فلسفة أخرى أكثر حداثة، إذا سلمنا أن البادئة "ما بعد" تفيد معنى التتابع الزمني. لكن الحقيقة هي أن مصطلح "ما بعد الحداثة" أكثر تعقيدا من أن يفيد معنى التعاقب الزمني كما سنلاحظ من خلال هذا الطرح.

المبحث الأول: الحداثة (Modernity)

قبل التطرق إلى تحديد مفهوم مصطلح "ما بعد الحداثة" لابد من الإشارة إلى مفهوم "الحداثة"، لأن "ما بعد الحداثة" تتضمن مصطلح "الحداثة"، بالإضافة إلى البادئة "ما بعد".

أولا: مفهوم الحداثة

يعود أصل مصطلح الحداثة «إلى المصطلح اللاتيني modernus (...) آخر القرن الخامس الميلادي، الذي كان يستخدم ليميز رسميا الحاضر المسيحي عن الماضي الروماني، الوثني»[1]؛ أي أن المصطلح كان يفيد معنى التحقيب الزمني؛ لأنه استخدم للتمييز بين القديم والحديث، القديم الذي مثله الماضي الروماني الوثني، والحديث الذي ارتبط بالحاضر المسيحي.

تطور المصطلح بعد ذلك ليشير «إلى أشكال التنظيم الاجتماعي التي ظهرت في أوروبا من القرن السادس عشر تقريبا وامتد تأثيرها في أنحاء العالم في أعقاب الاستكشاف والاستعمار الأوروبي. ثلاثة تحولات ثقافية خطيرة حدثت حوالي عام ١٥٠٠ – اكتشاف "العالم الجديد"،

(1) بيل أشكروفت وآخرون: دراسات ما بعد الكولونيالية (المفاهيم الرئيسية)، تر: أحمد الروبي وآخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص232.

والنهضة الأوروبية، والإصلاح الديني في أوروبا-»[1]؛ أي أن الحداثة منتج غربي ارتبط ببروز تحولات حاسمة في تاريخ الحضارة الغربية، ويقصد بهذه التحولات: اكتشاف الرحالة الإيطالي "كريستوفر كولومبوس" (Christopher Columbus) لقارة أمريكا، وقيام النهضة الأوروبية التي ارتبطت بالثورة الصناعية كنتيجة لتطور العلوم التجريبية، وسيطرة الآلة في مجال العمل والإنتاج، وكذا الإصلاح الديني في أوروبا، والثورة على سلطة الكنيسة.

ترتبط الحداثة في معناها الظاهر بفكرة التقدم والتطور؛ فالحديث متقدم ومتطور بلا شك، ويقترب مفهومها -أيضا- من معنى التحقيب الزمني، لكنها في الحقيقة «لا ترتبط بفكرة تاريخية معينة وإنما تحدث كلما تجددت العلاقة بالقديم وتم الوعي بالمرحلة الجديدة»[2]؛ فهي لا تقترن بفكرة القطيعة مع القديم، بل هي الوعي بحركة الانفصال بين القديم والحديث، ولو كان ذلك بإعادة بعث القديم وتحديثه، وهي -أيضا- الوعي أو التجديد في النظم الفكرية وطرق الإبداع.

تُقدَّم الحداثة بأنها رؤيا جديدة للعالم، وذلك من حيث كونها «إعادة نظر شاملة في منظومة المفهومات والنظام المعرفي، أو ما يُكوِّن صورة العالم في وعي الإنسان»[3]، وقد تجلت الرؤيا الجديدة للعالم في رفض الفرد الأوروبي للخرافات والأساطير التي احتكم إليها العقل الأوروبي لقرون من الزمن، وبرزت الفلسفات التي تمجد الذات، وتؤمن بروح العلم وقدرته على تحقيق السعادة للبشر.

لا تستقر الحداثة على مفهوم واحد، بل «هي عملية ديناميكية، وثورية، وهي تقطع باستمرار الصلة مع الصفة الزمنية»[4]؛ فمفهوم "الحداثة" لا يخضع للسكون؛ لأنه يحمل في مضمونه ثورة على النظم الفكرية السائدة، كما أنه لا يرتبط بالزمن؛ فالحديث ليس جديدا

(1) بيل أشكروفت وآخرون: دراسات ما بعد الكولونيالية، مرجع سابق، ص232.

(2) علي عبود المحمداوي: الإشكالية السياسية للحداثة (من فلسفة الذات إلى فلسفة التواصل)، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص121.

(3) خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد 3، 1984، ص26.

(4) علي عبود المحمداوي: الإشكالية السياسية للحداثة، مرجع سابق، ص105.

ومستحدثا بالضرورة، والقديم يمكن أن يحقق صفة الحداثة إذا أحدث ثورة على الأفكار السائدة في عصره.

أما مفهوم الحداثية (Modernism)، فيشير إلى الاستقرار والسكون، وهي «مذهب أو نسق فكري مرتبط بأشخاص معينين»[1]؛ فالحداثية إذن منظومة فكرية تشكلت من مذاهب فلسفية متنوعة، ترتبط بأسماء فلسفية معينة. وهذا ما سنعالجه في العنصر الموسوم بـ: فلسفات الحداثة، لكننا في مدونتنا البحثية سنستعمل مصطلح الحداثة لنعبر به عن الحداثة والحداثية معا.

ثانيا: فلسفات الحداثة

ظهرت التحولات الاقتصادية، والعلمية، والثقافية في أوروبا كنتيجة لخلفية فلسفية، ممثلة في الفلسفة التجريبية والعقلية، وتمكن الفلاسفة التجريبيون من «دحض أباطيل الكنيسة وترهاتها القائمة على التفسير الأسطوري اللاهوتي للطبيعة»[2]. أحدثت الفلسفة التجريبية قطيعة مع الدين الكنسي القائم على فكرة الماورائيات، وأصبح التعامل مع الطبيعة يخضع للتجريب والملاحظة.

رفض "دافيد هيوم"* (David Hume) «الأدلة العقلية على وجود الله متعرضا لها بالنقد الحاسم»[3]، وكان هذا الرفض نتيجة لسيطرة العلم على كل مجالات الحياة، واختصرت الحقيقة في النتائج التي يتوصل إليها العلم عن طريق التجريب والملاحظة، وانتهى الأمر إلى رفض المركزية الدينية الممثلة في الكنيسة.

(1) علي عبود المحمداوي: الإشكالية السياسية للحداثة، مرجع سابق، ص88.

(2) عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2005، ص49.

* دافيد هيوم: فيلسوف واقتصادي ومؤرخ أسكتلندي.

(3) بيتر كونزمان وآخرون: أطلس الفلسفة، تر: جورج كتورة، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص127.

وفي مقابل تيار التجريب برزت الفلسفة العقلية مع "رينيه ديكارت"* (René Descartes)، حيث «دشن بفلسفته العقلية الأسس الفلسفية للعصر الحديث، وخلق الثنائية الشهيرة في تاريخ الفلسفة، وهي ثنائية الذات والموضوع التي اتسم بها الفكر الفلسفي، لا في عصر ديكارت فحسب، بل وفي العصور التالية له»(1).

حولت فلسفة "ديكارت" الحضارة الأوروبية إلى حضارة عقلية، تؤمن بقدرة العقل، وتعلي من شأن الذات، كما حررت العقل الأوروبي من سلطة الأساطير، والمؤسسة الدينية التي سجنت الفرد في عصور الظلمات.

ارتبطت الحداثة بفلاسفة الأنوار، أو ما يسمى بالمشروع التنويري الذي يُعرَّف بأنه: «لحظة تأسيسية للحداثة الغربية، ومن أهم الأسس أو المبادئ التي قام عليها هذا المشروع العقل والحرية والعدالة واحترام كرامة الإنسان وحقوقه وفكرة التقدم الإنساني، وهذا قصد التخلص من الظلم الذي ظل يعاني منه الإنسان ومن مختلف أشكال السيطرة الذي عرفها في ظل المؤسسات الدينية والسياسية»(2). كانت فكرة التقدم الإنساني نتيجة حتمية للفلسفة العقلية التي تؤمن بقدرة الفرد على تحقيق التقدم بعيدا عن وصاية المؤسسة الدينية، والسياسية، وظهرت شعارات الحرية والمساواة كسمة للمجتمع الحديث الذي يعلي من قيمة العقل البشري ويؤمن به، طمعا في التحرر من كل أشكال السيطرة.

واكب المجتمع الحديث دوامة التغيير كنتيجة للثورة الصناعية والفكرية، وتحرر المجتمع الأوروبي من النظم والعقائد التي أشاعتها الكنيسة، واحتكم الفرد الأوروبي لسلطة العقل، وآمن بالذكاء

* رينيه ديكارت: فيلسوف، وعالم رياضياتي وفيزيائي فرنسي، يلقب بـ«أبو الفلسفة الحديثة».

(1) عطيات أبو سعود: نيتشه وما بعد الحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد 63، 2004، ص47.

(2) كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت (من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص12.

البشـــري، وبأن «الغرب وحده هو مركز التاريخ وموطن الحضـــارة»[1]. كانت فكرة الذاتية والتقدم التاريخي سـببا في بروز "المركزية الأوروبية"، أو الحضـارة الغربية المتمركزة حول العقل. وقد اشـتهرت أوروبا بعد بلوغها مرحلة الحضارة الجديدة بتهميشها للأجناس البشرية الأخرى، وكذا القول بتفوق الجنس الأوروبي الذي يؤمن بقدرة العقل على صـــناعة التاريخ، وقد كانت هذه الأفكار المتحيزة سببا في قيام حركات ومذاهب فكرية هاجمت الحداثة ومزاعمها العنصرية.

ثالثا: نقد الحداثة

رفعت الحداثة شعارات التقدم الإنساني، وتبَنّى المشروع التنويري الحداثي مهمة تحقيق الحرية والعدالة لبني البشر، ومجدت الفلسفة الأوروبية العقل البشري، وآمنت بقدرته على صناعة التاريخ. لكن مشـروع الحداثة أخفق في تجسـيد شـعاراته على أرض الواقع، وتحول إلى مشـروع يحمل بذور فناءه وفشله.

كشفت الجهود النقدية لـ "مدرسة فرانكفورت"* (Frankfurt School) عن زيف المشروع التنويري، الذي تورط في عبودية الإنســان بدل تحريره، و«جاء القرن العشـرين ليمزق ذلك التفاؤل إربا عبر معســكرات الموت، وفرق الموت، وعبر العســكرة، والحربين العالميتين، وخطر الفناء النووي وتجربته بالفعل في هيروشيما وناغازاكي، بل إنه تضمن، وعلى نحو أسوأ، أن يكون مشروع التنوير قد حكم عليه أن يتحول إلى عكس ما يعلنه، وأن يحيل مطلب التحرر الإنساني إلى نظام اضطهاد

(1) عطيات أبو سعود: نيتشه وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص47.

* هي مدرسة للنظرية الاجتماعية والفلسفة النقدية مرتبطة بمعهد الأبحاث الاجتماعية في جامعة غوته في مدينة فرانكفورت، التي تأسست في جامعة فايمار خلال فترة ما بين الحربين العالميتين (1918-1933)، وتضم المفكرين والأكاديميين والمنشقين السياسيين غير المتفقين مع الأنظمة الاقتصادية والاجتماعية المعاصرة (الرأسمالية، الفاشية، الشيوعية) في ثلاثينيات القرن العشرين. ينظر: مدرسة فرانكفورت: ويكيبديا الموسوعة الحرة، https://ar.wikipedia.org/wiki، يوم 2020/04/01 الساعة 14:51.

عالمي باسم تحرير البشر»[1]؛ فضحت الحرب مزاعم المشروع التنويري، الذي آمن بالتقنية الحديثة وقدرتها على تحرير البشرية، لكنه أعلن فشله بعد تحول دعاوي التحرر الإنساني إلى انتهاكات لحقوق الإنسان، وحروب عالمية شرسة بين أقطاب دول العالم، ونزاعات عنصرية تغذيها مزاعم تفوق الجنس الأوروبي على باقي الأجناس البشرية.

كانت الثورة الصناعية والعلمية في الغرب سببا رئيسيا في ظهور معسكرات الموت، حيث رافق التطور الصناعي تسابقا محموما على بلدان المستعمرات، من أجل نهب ثرواتها من المواد الخام، واليد العاملة. ثم إن بلدان المستعمرات قد حُوِّلت إلى مسارح لانتهاك حقوق الإنسان، واستعباد الشعوب.

أما تجربة القنبلة النووية في اليابان فقد ولّدت خيبة ومرارة أليمة هزت البشرية جمعاء، حيث سقطت الآمال المعلقة على العلم، وبدأ التشكيك في قدرات العلم على الوصول إلى الحقيقة، وتحقيق السعادة لبني البشر؛ لأن الفتوحات العلمية في أوروبا حوِّلت إلى وسيلة للهيمنة على الشعوب الضعيفة في العالم.

راهنت الحداثة على العقل النقدي، الذي تميز بروح الشك في الأحكام واليقينيات المطلقة، لكن العقل الحداثي تحول من عقل نقدي إلى عقل أداتي «ينظر إلى الإنسان من منظور العلوم الطبيعية باعتباره شيئا ثابتا وكما واضحا ووضعا قائما لا يحوي أية إمكانيات»[1] ، وهكذا وُجِّه العقل في مرحلة الحداثة لخدمة المنفعة الاقتصادية، وتحول الإنسان إلى شيء ثابت خاضع للقياس يشبه الأداة أو الآلة؛ فالتقنية الحديثة حدّت من رغبات الإنسان وحريته، وحوّلته إلى كائن مطيع لا يبدي أي تفاعل مع ما يجري من حوله.

(1) ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة (بحث في أصول التغير الاجتماعي)، تر: محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص31.

قضى المجتمع الصناعي على روح العقل وميزته في الإبداع الخلاق، وتخلى العقل عن مهمته وانصرف إلى «قبول الأمر الواقع والتكيف مع ما أمامه من وقائع قائمة وأحداث وجزئيات وظروف القهر والقمع والتنميط والتشيؤ والاغتراب، وهو ما يعني تثبيت دعائم السلطة وعلاقات القوة والسيادة القائمة في مجتمع معين، وكبح أية نزعات إبداعية تلقائية تتجاوز كل ما هو مألوف»[1]؛ أي أن العقل البشري –في مرحلة الحداثة– تحوَّل إلى عقل أداتي، وتفاقم إحساس الإنسان الحديث بالاغتراب، وأصبح مجرد لعبة في يد السلطة بمختلف أشكالها.

قدم "ميشال فوكو" نقدا ممنهجا للحضارة الغربية العقلية، حيث أكد على انمحاء الذات الفاعلة؛ ويقصد بها الذات الحرة التي تمتلك عقلا تفكيكيا نقديا، حيث يقول: «عندما تتحدث عن كون الإنسان –الفاعل– قد صار ممحيا «كوجه رسم على التراب عند حافة البحر». كل ما لدينا هو آثار مادية وأفعال مادية، لا يوجد معنى أساسي للأشياء – لا يوجد فاعل أساسي وراء الفعل»[2]، ويقصد بذلك أن الإنسان الفاعل الذي ينتج الأفكار قد انمحى، واختفت معه المعاني الجوهرية للأشياء، وأصبح الإنسان مجرد أداة خاضعة، تسيره مؤسسات تعمل على تنميط حياته، وتقف حائلا بينه وبين جوهر الأشياء؛ فيفقد بذلك قدرته على النقد والإبداع.

(1) ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص92.

(2) جون ليشته: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا (من البنيوية إلى ما بعد الحداثة)، تر: فاتن البستاني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص232.

المبحث الثاني: ما بعد الحداثة (Postmodernity)

تعرض تيار "الحداثة" إلى سلسلة من الانتقادات بسبب ادعاء الحضارة الأوروبية بأنها مركز العالم، وأنها صانعة التاريخ. لكن السبب الرئيسي في أفول نجم الحداثة الغربية هو بروز تيار آخر أطلق عليه النقاد تسمية "ما بعد الحداثة"، حيث استحوذت "ما بعد الحداثة" على اهتمام النقاد والمفكرين بسبب جدة طرحها، وشموليتها، وتجاوزها لمزاعم الحضارة الغربية، عن طريق إيصال صوت الشعوب المهمشة في العالم.

أولا: تفكيك المصطلح

يتشكل مصطلح "ما بعد الحداثة" (Postmodernity) من مقطعين هما: البادئة post "ما بعد" و modernity "الحداثة"، وتفيد البادئة post معنى «"التجاوز" – تجاوز الماضي والسعي نحو المستقبل»[1]؛ أي أن "ما بعد الحداثة" تتضمن معنى "الحداثة" وتتجاوزها في آن واحد.

يشير بعض النقاد أننا إذا سلمنا أن البادئة "ما بعد" تفيد معنى التجاوز؛ أي تجاوز "ما بعد الحداثة" لمسلمات "الحداثة"؛ فإننا سنقع في نوع من التناقض، حيث «أن استخدام مصطلح "ما بعد الحداثة" (postmedernity) بمعناه الحرفي للدلالة على تجاوز "الحداثة" (Modernity) إنما يعني في نهاية الأمر ترسيخ مفهوم الحداثة الذي يسعى المصطلح الجديد "ما بعد الحداثة" إلى نفيه وتجاوزه»[2]؛ لأنه لولا أخطاء الحداثة وتجاوزاتها الفكرية لما قامت نزعة ما بعد الحداثة.

يؤكد "إيهاب حسن"* أنه لا يمكن فصل مصطلح "ما بعد الحداثة" عن مصطلح "الحداثة"؛ لأن «ما بعد الحداثة postmodernism لا تبدو مربكة وغير مألوفة فحسب، ولكنها تستدعي

(1) نك كاي: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1999، ص د.

(2) المرجع نفسه، ص د.

* إيهاب حسن: مفكر أمريكي من أصل مصري، من أكثر المفكرين اهتماماً بمناقشة ظاهرة ما بعد الحداثة.

أيضا ما ترغب في تجاوزه أو قمعه، أي الحداثة نفسها»[1]؛ أي أن "ما بعد الحداثة" ستفشل في تجاوز "الحداثة" لأنها تحمل المصطلح وتنطوي عليه، ولا شك أنها ستحمل أيضا بعض أطروحات الحداثة حتى وإن رغبت في تجاوز هذه الأطروحات.

يمكن الاتفاق أن الحداثة وما بعد الحداثة كلاهما رؤية جديدة للعالم، لذلك لا يمكن لـــ "ما بعد الحداثة" أن تتجاوز مقولات "الحداثة"، حتى وإن قامت على التشـــكيك في هذه المقولات؛ ومن هنا يمكن القول إن «الحداثة هي الأرض التي تقف عليها "ما بعد الحداثة" وتشتبك معها في نزاع دائم، وهي الأرض التي تمكنها أيضـا من الدخول في حوار وجدل مع نفســها»[2]، ومن هذا المنطلق، يمكن التسـليم أن معنى "ما بعد الحداثة" يتضـمن معنى "الحداثة" ويتجاوزه؛ لأن "ما بعد الحداثة" قامت كرد على "الحداثة"، لكنهما أيضـا يحققان مبدأ الفهم الواعي للحقائق التي تشـمل كل جوانب الفكر الإنساني.

ثانيا: مفهوم "ما بعد الحداثة"

قبل التطرق إلى عرض المفاهيم التي صـــاغها النقاد والمفكرون حول "ما بعد الحداثة"، لابد من التفريق بين "ما بعد الحداثة" (Postmodernity)، و "ما بعد الحداثية" (Postmodernism).

1/ "ما بعد الحداثة" و "ما بعد الحداثية"

يفرق أغلب الباحثين بين مصـطلح "ما بعد الحداثة" (Postmodernity) ومصـطلح "ما بعد الحداثية" (Postmodernism)، حيث تشـير "ما بعد الحداثة" إلى «تيار أو توجه فكري عام ارتبط بفترة تاريخية معينة وانعكس في نتاجها الفني والفكري ســـواء وعاه المبدعون أم لا»[3]، أما

(1) إيهاب حسن: تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة، تر: السيد إمام، دار شهريار، البصرة، العراق، ط1، 2018، ص10.

(2) نك كاي: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، مرجع سابق، ص هـ.

(3) المرجع نفسه، ص جـ.

مصطلح "ما بعد الحداثية" فيشير إلى «إدراك واعي لهذا التوجه وانتماء شبه مذهبي له، ولذا يضاف مقطع (ism) إلى الكلمة»[1]؛ أي أن الاختلاف بين المصطلحين يكمن في الوعي بهذه المرحلة الجديدة؛ فـ "ما بعد الحداثة" هي توجه فكري ظهر في نتاج المبدعين دون وعي منهم، وهذا التوجه يختص بمرحلة زمنية محددة. أما "ما بعد الحداثية" فهي مذهب فكري وانتماء واع من طرف المفكرين والمبدعين لهذا التوجه.

حدد "إيهاب حسن" الفرق بين "ما بعد الحداثة" و" ما بعد الحداثية"، حيث ربط المصطلح الأول بالمخطط الجيوسياسي -كما أسماه- وربط المصطلح الثاني بالفلسفة، والفنون، والثقافة، والآداب «يكفي الآن القول ببساطة إن ما أعنيه بـ postmodernism هو الإشارة إلى المجال الثقافي، ولاسيما الأدب، والفلسفة، وسائر الفنون بما في ذلك فن العمارة، بينما يشير مصطلح postmodernity إلى المخطط الجيو-سياسي، الذي برز في العقود الأخيرة. ويطلق على الأخير في بعض الأحيان مصطلح "ما بعد الكولونيالية". إنه يؤكد على العولمة والتَرَكُّز المحلي اللذين يقترنان بطرق منحرفة، ماحقة في أغلب الأحيان»[2]، وذلك لأن المقطع (ism)، عندما يضاف إلى مصطلح ما، عادة ما يُربط بالمذاهب الفكرية، كما هو الحال مع مصطلح "ما بعد الحداثية"، الذي يشير إلى المجال الثقافي والفلسفي.

أما مصطلح "ما بعد الحداثة" فيطلق على "ما بعد الكولونيالية"*، بينما يشير المصطلح إلى المخطط الجيوسياسي في عالم "ما بعد الحداثة"؛ أي العلاقة بين المخططات السياسية والجغرافيا. وترتبط هذه العلاقة أشد الارتباط بالسلطة، وقد نوقشت مثل هذه التعالقات من طرف نقاد "ما بعد الكولونيالية".

(1) نك كاي: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، مرجع سابق، ص جـ.

(2) إيهاب حسن: تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص26.

* يطلق مصطلح "ما بعد الكولونيالية" على نظرية "ما بعد الاستعمار"، وهو تيار معرفي يبحث في العلاقات الثقافية والسياسية بين الغرب والشرق.

يفسر بعض الباحثين ارتباط مصطلح "ما بعد الحداثة" بمصطلح "ما بعد الكولونيالية" بـــ «ترافق النهوض بالاهتمام بما بعد الكولونيالية مع نهوض ما بعد الحداثة في المجتمع الغربي، وقد قاد هذا إلى الخلط الكبير والفوضى بين الاثنين خصوصا، لأن المشروع الرئيسي لما بعد الحداثة هو تفكيك السرود المركزية الكبرى والعقلانية المركزية للثقافة الأوروبية، وهو ما يشابه المشروع الرئيسي لما بعد الكولونيالية في تفكيك ثنائية المركز/الهامش للخطاب الإمبريالي»[1]. وتتقاطع "ما بعد الحداثة" مع "ما بعد الكولونيالية" في الإطار الزمني، أما من الناحية الفكرية فإنهما يتقاطعان في نقد المركزية الأوروبية. ولكل واحدة منهما مشـــروع تشـــتغل عليه، ومقولات تنتظم وفقها أهم الأطروحات التي تناقش الإطار الفكري والفلسفي لكل واحدة منهما.

2/ تعريف "ما بعد الحداثة"

يُجمِع أغلب الدارسين على عدم وجود تعريف واحد وموحد لمصطلح "ما بعد الحداثة"، و «وفقا لمنظري الحركة فإن لفظة "تعريف" difinition هي لفظة حداثية موروثة من نماذج الوضـــعية المنطقية، ولا تنسجم مع الإطار العام المفتوح لما بعد الحداثة، والذي لا يحوي ضمن مفرداته مقولة التحديد»[2]، وهي عصية على التعريف لأنها لا تؤمن بالقوالب والتحديدات الموضوعة مسبقا، وترى في وضع تعريف لها تقليدا من تقاليد الحداثة.

نوقشـــت النزعة "ما بعد الحداثية" على مســـتويات عديدة، وارتبطت بكل الميادين المعرفية والثقافية، كما مست كل جوانب الحياة البشرية، وصدرت البحوث المنجزة حولها من طرف باحثين ينتمون إلى خلفيات فلسفية متنوعة. وهذا ما صعب مهمة وضع مفهوم موحد لها، ويؤكد "إيهاب حسن" أنه إذا وضعنا أهم المفكرين الذين ناقشوا المفهوم في غرفة واحدة، ثم أضفنا الإرباك الملازم للمفهوم، وأغلقنا الغرفة، وألقينا بالمفتاح بعيدا، فلن يحدث اتفاق بين المناقشين، بل سنجد خيطا

(1) سهيل نجم: في الحداثة وما بعد الحداثة (دراسات وتعريفات)، دار أزمنة، الدوحة، قطر، ط1، 2009، ص156.
(2) بدر الدين مصطفى: دروب ما بعد الحداثة، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، (د.ط)، 2018، ص20.

من الدماء يبدو أدنى عتبة الغرفة[1]، وهذا دليل على تشـــعب أطروحات "ما بعد الحداثة"، وكثرة النقاش والجدل حول هذا المصطلح، فهي تتعدد بتعدد الخلفيات الفكرية والثقافية للباحثين في هذا المجال الخصب من البحث.

يشتهر مصطلح "ما بعد الحداثة" بصعوبة القبض عليه وحصره في تعريف محدد، لكن هذا لا يعني أنه لا يوجد تعريف لـ "ما بعد الحداثة"، يقول "إيهاب حسن" أنه «برغم عجزنا عن تعيين أو طرد شـبح ما بعد الحداثة، يمكننا مقاربته، مفاجأته من زوايا متعددة، وربما تفحصـه في ضـوء جزئي»[(2)]؛ حيث يمكننا تعريف ما بعد الحداثة عن طريق رصـد أهم العناوين الرئيسـية التي يمكن اتخاذها كمـدخل لتعريف هذا المصطلح المربك.

1 ينظر: إيهاب حسن: تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص24.

(2) المرجع نفسه، ص24.

المبحث الثالث: المقولات الفلسفية لفكر "ما بعد الحداثة"

انبثق تيار "ما بعد الحداثة" من «تحول تاريخي شهده الغرب صوب شكل جديد من الرأسمالية؛ صوب عالم جديد من التكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية وصناعة الثقافة، عالم سريع التبدد والزوال، بعيد عن التمركز، انتصرت فيه صناعات الخدمات والمال والمعلومات على المصنع التقليدي»[1].

أسهمت التقنية الحديثة في تطور تكنولوجي هائل أدخل المجتمع الغربي في دوامة من التغير، وسيطرت المعلوماتية على كل مجالات الحياة، فتحول العالم إلى قرية صغيرة، وبدأت معالم التمركز الغربي تتبدد مع بروز ثقافات الشعوب الأخرى، أو ما يعرف بثقافة الأقليات العرقية.

تقوم "ما بعد الحداثة" على نقد مقولات الفكر الحداثي وتقويضها، كما تسعى «لإثارة الشبهة حول أمور اعتبرناها مسلمات، بل وتسعى أيضا إلى تقويض أيديولوجياتنا وعقائدنا الأثيرة. لذلك، فإن هدف فلسفات ما بعد الحداثة هو المشاركة في مسار العالم الذي تعمل على وصفه»[2]؛ أي أن فلسفة "ما بعد الحداثة" تقوم على هدم المسلمات التي استكان إليها الفكر الحداثي، عن طريق التشكيك في المسلمات والعقائد التي شاعت عند مفكري الحداثة.

رسخت الحداثة «مفهوم التخويل والهيمنة، فالبشر مخولين للهيمنة على الأرض، وشعوب العالم الأول مخولة للهيمنة على شعوب العالم الثالث، والبيض مخولين للهيمنة على الملونين»[3]، وقد ميزت هذه الأهواء العرقية الحضارة الأوروبية العقلية، التي حملت على عاتقها مهمة الوصاية على شعوب العالم الثالث، وفي المقابل عملت نزعة "ما بعد الحداثة" على «تجاوز التمركز حول دوائر

(1) محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: ما بعد الحداثة (تحديدات)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص10.

(2) مجموعة مؤلفين: ما بعد الحداثة (دراسات في التحولات الاجتماعية والثقافية في الغرب)، تر: حارث محمد حسن وباسم علي خريسان، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2018، ص67.

(3) المرجع نفسه، ص118-119.

العقل لتهتم بالأطراف والهوامش، فتصبح هذه المطالبات شاغلا فلسفيا يرتبط بتجاوز التقليدي وخلخلة يقينياته»[1]؛ حيث ساعد الفكر "ما بعد الحداثي" على بروز الأقليات التي كانت هامشا لعالم سيطر الغرب على مركزه.

ترفض "ما بعد الحداثة" النزعة المعيارية الحداثية التي تقول بتفوق الجنس الأوروبي الأبيض؛ فهي «تدمج العليا بالدنيا (ثقافيا) والبالية بالمتجددة (قيميّا)، والأبيض بالملون (عرقيا)، لتنتج خليطا إنسانيا يحمل مشعل التعدد المطلوب لغرض التعايش في عالم التفاوت المعاصر»[2]؛ فهي تزيل الحدود بين ثقافة المركز وثقافة الأطراف، كما تعمل على تمييع الحدود بين الشعبي والرفيع، ضمن الثقافة الواحدة، وذلك طمعا في خلق التعايش الإنساني في عالم أرهقته مزاعم العقل التنويري، الذي أدخل العالم في دوامة من الحروب.

يفترق فكر "الحداثة" عن فكر "ما بعد الحداثة"، ويبرز هذا الافتراق أكثر في توجهات فلاسفة "ما بعد الحداثة" الذين ينتمي معظمهم إلى تيار الشك والتقويض، ويجمعهم السعي إلى خلخلة وتقويض ثقافة المركز ومسلماتها. ويمكن تلخيص أهم أفكار فلاسفة "ما بعد الحداثة" وفق الطرح الآتي:

أولا: جان فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard) ونقض "السرديات الكبرى"

قامت فلسفة الحداثة على الكلية والشمولية، كما راهنت على قدرة العقل في تحقيق العدل والمساواة بين بني البشر، وكانت النتيجة ارتباط المعرفة بالسلطة، وخلق مجتمع تسيطر عليه الحكايات الكبرى، والتفسيرات الشاملة للكون والحياة، كفكرة التقدم التاريخي، وشعارات العقل التنويري، التي أدخلت العالم البشري في سلسلة لا انتهاء لها من الصراعات والحروب.

(1) محمد بكاي: أرخبيلات مابعد الحداثة (رهانات الذات الإنسانية من سطوة الانغلاق إلى إقرار الانعتاق)، دار الرافدين، بيروت، لبنان، ط1، 2017، ص08.

(2) مجموعة مؤلفين: ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص10-11.

1/ مفهوم "السرديات الكبرى" (Metanarratives) أو (Master-narratives)

جاءت فلسفة "ما بعد الحداثة" لتشكك في «الادعاءات بوجود أي نوع من التفسير الجامع الشامل»[1]، هذا التفسير الشامل هو ما يطلق عليه "فرانسوا ليوتار"* (Jean-François Lyotard) تسمية "السرديات الكبرى" (Grand Narratives)، وذلك في تعريفه لـ "ما بعد الحداثة"، حيث يقول: «باختصار شديد، أعرِّف «ما بعد الحداثة» باعتبارها تشكُّكًا موجها إلى الادعاءات الكبرى»[2]؛ أي أن مشروع "ما بعد الحداثة" الفلسفي هو التشكيك في الادعاءات الكبرى، ويقصد بها التفسيرات أو التيارات الفكرية التي تتسم بالكلية والشمولية، وتدعي تقديم تفسير للحقائق في العالم.

نشرت فلسفة الحداثة مجموعة من الأفكار الشمولية، واعتبر المثقف الحداثي نفسه لفترة طويلة ممتدة من القرن الثامن عشر حتى الحرب العالمية الثانية -ربما حتى سارتر وزولا- حاملا لقيم شمولية[3]، وأسهم المفكرون في نشر موجة التفسيرات الكبرى عن طريق فلسفات ادعت الشمولية والكلية، لكن هذه القيم زالت بسبب الحروب التي شهدها العالم، حيث تيقنت الشعوب أن الحكايات الكبرى التي سيطرت في مرحلة الحداثة، أثبتت فشلها في تحقيق ما دعت إليه، وأن الفلسفات الشمولية هي فلسفات عقيمة، فشلت في تحقيق مزاعم التقدم والتحرر.

أكد "ليوتار" في كتابه "حالة ما بعد الحداثة" «أننا نعيش الآن في حقبة تمر فيها «النصوص السردية الرئيسية» المشرّعة بأزمة وتشهد تراجعا. تضم الفلسفات الكبرى، مثل الكانطية و الهيجلية

(1) كريستوف باتلر: ما بعد الحداثة (مقدمة قصيرة جدا)، تر: نيفين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2016، ص21.

* جان فرانسوا ليوتار: (10 أغسطس 1924إلى 21أبريل 1998) فيلسوف وعالم اجتماع ومنظر أدبي فرنسي. اشتهر بأنه أول من أدخل مصطلح "ما بعد الحداثة" إلى الفلسفة والعلوم الاجتماعية، ينظر: جان فرانسوا ليوتار، ويكيبيديا الموسوعة الحرة، https://ar.wikipedia.org/wiki/ يوم: 2020/04/12 على الساعة: 11:00.

(2) كريستوف باتلر: ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص19.

3 ينظر: بدر الدين مصطفى: دروب ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص52.

والماركسية، تلك النصوص السردية أو تشير إليها ضمنا؛ إذ تزعم هذه الفلسفات أن التاريخ تقدّمي، وأن المعرفة ستحررنا، وأن وحدة خفية تجمع بين جميع أشكال المعرفة»[1]؛ أي أن العالم الحديث، عالم "ما بعد الحداثة"، يميزه الشك في فلسفات الحداثة، التي ادّعت القدرة على الوصول إلى الحقيقة، وروّجت لأفكار التقدم والمساواة، والذات الفاعلة القادرة على صناعة التاريخ؛ هذه الفلسفات تحولت بمرور الزمن إلى نماذج تفسيرية ثابتة، أدخلت العقل البشري في السبات، وقتلت طموحاته حول التغيير، وجعلته يستكين إلى المسلمات الجاهزة، التي تمظهرت في شكل مرويات كبرى، أو سرديات رئيسية.

يقوم مشروع "ليوتار" الفلسفي على التشكيك في "الحكايات الكبرى"، وهو «ينتقد ما يطلق عليه اسم «الروايات الكبرى» أي تلك النظريات التي تدعي أنها قادرة على شرح كل شيء وتقاوم أي محاولة لتغيير شكلها (أو روايتها). فالماركسية مثلا لها روايتها الخاصة لتاريخ العالم التي تعتبرها حقيقية وبالتالي فإنها فوق النقد أو الحاجة إلى المراجعة»[2]؛ هذه الحكايات استطاعت أن تسيطر على الفكر البشري لقرون من الزمن؛ لأنها اكتسبت شرعيتها وثباتها من شموليتها وقدرتها على تكييف نفسها مع التغيرات الحاصلة في العالم؛ فتحولت إلى نظريات ثابتة، تمتلك القدرة على مقاومة أي نقد يوجه إليها.

كانت "الماركسية" إحدى الحكايات الكبرى التي سيطرت على العالم، وسبب هذه السيطرة هو إيمانها «بالدور المميز والحتمي للطبقة العاملة (البروليتاريا) -عند تحالفها مع الحزب- في إشعال الثورة ثم في تأسيس المدينة الفاضلة»[3]، هذه الأفكار الطوباوية التي اشتهرت بها الماركسية قد تحولت إلى حكاية كبرى، واستطاعت أن توجد لها قبولا واسعا في عدة مجتمعات قومية، حيث

(1) كريستوف باتلر: ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص19.

(2) ستيوارت سيم: دليل ما بعد الحداثة (الجزء الأول: ما بعد الحداثة تاريخها وسياقها الثقافي)، تر: وجيه سمعان عبد المسيح، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2011، ص19.

(3) كريستوف باتلر: ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص20.

أصبح الفكر الماركسي فكرا صلبا لا يتزعزع بالنقد؛ لأنه رسم للشعوب وعدا بتحقيق حلم المدينة الفاضلة، التي تحتضن كل الفقراء والمهمشين في العالم.

2/ الحكايات الصغرى (Mini-narratives)

يقترح "ليوتار" "الحكايات الصغرى" كبديل عن "الحكايات الكبرى"، ويعرّف "الحكايات الصغرى" بأنها تلك الحكايات التي «تجتمع على أساس تكتيكي من قبل مجموعات صغيرة من الأفراد بغرض تحقيق بعض الأهداف المعينة (...) ولا تدعي أن لديها إجابات عن جميع مشكلات المجتمع»[1]؛ أي أن الحكايات الصغرى هي حكايات مؤقتة وطارئة، فهي لا تستمر طويلا، ولا تفرض أي نوع من القيود على العقل البشري، وهذا النوع من الحكايات توجده ظروف معينة، وكمثال على ذلك يشير "ليوتار" إلى «((الرواية الصغرى)) التي جمعت بين الطلبة والعمال في أحداث ١٩٦٨ وطالبت بإجراء إصلاحات حكومية»[2]، والحكاية الصغرى لا تهدف إلى امتلاك السلطة بقدر ما تستهدف السلطة نفسها؛ فإضراب الطلبة والعمال في فرنسا هو ثورة على ظروف معينة، وأفكار هذه الشريحة من المجتمع لم تعمر طويلا، ولم تؤسس لنفسها حكايات تضمن سيطرتها وبقاءها.

يربط "ليوتار" بين "الحكايات الكبرى" والمركزية الغربية؛ فهذه الحكايات هي الوسيلة التي حافظت بها الدول الغربية على مركزيتها وأوهامها، بينما يربط "الحكايات الصغرى" بثقافة الأطراف، حيث يدعو "ليوتار" إلى «حكايات صغرى petit récits موضوعية، تتناول قضايا المهمَّشين والمنبوذين وثقافات الأطراف، ((إنها حكايات عارضة، ظرفية، لا تدّعي العالمية والحقيقة، أو العقل والاستقرار))...»[3]؛ فالحكايات الصغرى لا ترتبط بالقوى العظمى في العالم، ولا تدّعي نظاما شموليا تتخفى وراءه، بل تصدر عن ثقافات وأفراد يشغلون حيز الهامش، وهم يستعينون بمثل

(1) ستيوارت سيم: دليل ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص19.

(2) المرجع نفسه، ص19.

(3) بدر الدين مصطفى: دروب ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص55.

هذه الحكايات لإسماع صوتهم ولفت النظر إليهم، بعد أن سيطرت ثقافات المركز على المشهد العالمي بمركزيتها، وتماسكها، ومزاعمها بأنها تمتلك الحقيقة.

كتب "ليوتار" تقريرا عن المعرفة في المجتمعات الرأسمالية، وتوصل إلى طرح مفاده أن الحكايات الكبرى فقدت شرعيتها؛ لأن مجتمع "ما بعد الحداثة" شكك في كل الحكايات الشمولية التي سيطرت على عقل الحداثة، ويمكن «النظر إلى أفول الحكاية على أنه أحد آثار ازدهار التقنيات والتكنولوجيات منذ الحرب العالمية الثانية»[1]؛ أي أن مجتمع "ما بعد الحداثة" تحول من مجتمع تحكمه الحكايات الكبرى والأفكار الشمولية إلى مجتمع تقني صناعي تحكمه التقنية الحديثة.

وفي الأخير يمكن القول: إن "ما بعد الحداثة" عند "ليوتار" هي التشكيك في "السرديات الكبرى" التي رسخها فلاسفة الحداثة، وقسّم "ليوتار" "الحكايات الكبرى" إلى نوعين: حكاية تأملية تمثلها فلسفات "كانط" و "هيغل" و"هايدغر"، وحكاية تحررية سياسية تمثلها "الماركسية" ووعودها حول المدينة الفاضلة.

يُعرِّف "ليوتار" "الحكايات الكبرى" بأنها الشروحات التي ادعت الشمولية في تفسير الحياة، لكن هذه الحكايات سرعان ما تحولت إلى أساطير بائدة، وذلك بعد فشلها في تحقيق المزاعم التي روّجت لها، ودافعت عنها، ثم إن التقنية الحديثة ساعدت في أفول هذه الحكايات واختفائها.

(1) جان فرانسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي (تقرير عن المعرفة)، تر: أحمد حسان، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص56.

ثانيا: إرهاصات "ما بعد الحداثة" في فلسفة "نيتشه"

يؤكد أغلب الدارسين والمهتمين بتيار "ما بعد الحداثة" أن الإرهاصات الأولى لـــ "ما بعد الحداثة" بدأت مع الفيلسوف الألماني "فريديريك نيتشه"* (Friedrich Nietzshe)؛ لأنه أول من وجه نقدا لفلسفة الحداثة، وقيم المجتمع الحديث، كما أنه تنبأ باكرا بأفول الميتافيزيقا الغربية، ونهايتها على يد فكر بعيد عن العقلانية الحديثة.

1/ نيتشه و "ما بعد الحداثة"

قامت "ما بعد الحداثة" على فكرة نقض النظم الفلسفية الغربية التي ادعت الكلية والشمولية، وبدأت إرهاصات هذا الفكر التقويضي الهدّام مع بزوغ أفكار الفيلسوف الألماني "نيتشه"؛ حيث «يُعتبر الفيلسوف نيتشه من السلف الذين كانت كتاباتهم بمثابة البشارة لقدوم الما بعد حداثية»[1]؛ فأفكاره ظهرت في غير أوانها، وبشّرت بفكر جديد لم تعهده الفلسفة الغربية على امتداد تاريخها الحافل.

تتضح الصلة بين "نيتشه" و "ما بعد الحداثة" في «المقطع ((ما بعد... post)). فـ ((ما بعد)) ليس في واقع الأمر سوى الموقف الذي بحث عنه و ((اعتنقه)) نيتشه تجاه كل التراث الفلسفي الغربي»[2]؛ ففي نقده للتراث الغربي كان يهدف إلى مراجعة النظم الفلسفية الغربية، وتِبيان مواطن

* ولد فريديريك نيتشه عام 1844 في ساكسونيا – بروسيا. كان ابنا لقس لوثري المذهب (...) التحق بالمدرسة الداخلية وتفوق في الدين والأدب الألماني والدراسات الكلاسيكية (...) بعد تخرجه من فورتا عام 1864 ذهب نيتشه إلى جامعة بون حيث درس اللاهوت وفقه اللغة التاريخي والمقارن. في عام 1865 ترك دراسة اللاهوت وذهب إلى لا يبزغ حيث وقع تحت تأثير شوبنهاور وكتابه العالم كإرادة وفكرة (...) شغل كرسي الأستاذية في موضوع الفيلولوجيا الكلاسيكية قبل تحصله على الدكتوراه. توفي عام 1900م. ينظر: جون ليشته: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا (من البنيوية إلى ما بعد الحداثة)، ص435 -436.

(1) ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثية، تر: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص30.

(2) أحمد عبد الحليم عطية: نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص124.

النقص فيها، عن طريق إثبات عجزها في الوصول إلى الحقيقة، وانغلاقها على نفسها بإنتاج مفاهيم مكررة وجاهزة.

يُطلق على أسلوب "نيتشه" في الفلسفة أسلوب «التفلسف بالمطرقة، أي طرق ما يركن إليه العصر (عصره) من أفكار واعتقادات. وهي أصنام فارغة، على ما يرى نيتشه، وطرقها يجعلها تحس فراغها وخواءها»[1]؛ فالفيلسوف الحقيقي عند "نيتشه" هو من يقوض ويهدم أفكار عصره؛ لأن سُنّة الفكر أن يستنسخ نفسه ويعيد إنتاج أفكار تضمن بقاءه واستمراره. وأسلوب الهدم الفلسفي هو أسلوب تبناه فلاسفة "ما بعد الحداثة" في هدم قيم الحداثة وأفكارها عن الحرية والتقدم الإنساني.

عُرف عن "نيتشه" أيضا نبذه للبحث الأكاديمي والحياة الأكاديمية الرتيبة، حيث جاء على لسانه «كانت ورائي عشرة أعوام لم أتلق خلالها إطلاقا أي تغذية روحية، ولم أحصل على أي معرفة قصيرة، بل نسيت عديدا من الأشياء بحثا عن لغو وجفاف البحث العلمي الأكاديمي»[2]، وهذا التوجه اعتنقه فلاسفة "ما بعد الحداثة" فيما بعد؛ لأن أغلب فلاسفة "ما بعد الحداثة" ينشطون خارج المؤسسة الأكاديمية الجامعية، ويعتنقون أفكارا لا تُدرَّس في الفصول الجامعية.

يربط أغلب الباحثين بين «نيتشه (كظاهرة ثقافية) وفكر ما بعد الحداثة (كمفهوم ثقافي)، وقد ساعدهم على هذا إعلان نيتشه نفسه بأنه فيلسوف في غير أوانه، وتقديمه نموذجا للفلسفة يختلف تمام الاختلاف عن غيره من الفلاسفة المحدثين، وهجومه على الحداثة، وتنبؤه بقرن جديد قادم مفعم باللاعقلانية والخطر»[3]، بمعنى أن "نيتشه" قدم أفكارا خرجت عن السائد والمألوف في

(1) فريديريش نيتشه: ما وراء الخير والشر (تباشير فلسفة للمستقبل)، تر: جيزيلا فالور حجّار، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص9.

(2) فريديريك نيتشه: هذا الإنسان، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط1، 2011، ص102.

(3) عطيات أبو سعود: نيتشه وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص51.

عصره، فهو ينتمي زمنيا إلى زمرة الفلاسفة المحدثين وفكريا إلى فلاسفة "ما بعد الحداثة"، وقد عُرِف عن هذا الفيلسوف أيضا عداءه لقيم الحداثة، وأفكار فلاسفتها، كما أنه تنبأ بعصر لاعقلاني، يختلف عن الحداثة التي عرفت بعقلانيتها المفرطة.

2/ نقد الحداثة في فكر "نيتشه"

انطلق "نيتشه" في نقده للتراث الفلسفي الغربي من نقض "الكوجيتو الديكارتي" (Cogito) -نسبة إلى "ديكارت"-، واعتبر أن الجيل الذي عاصره هو «جيل العقل المجرد عن الحياة؛ أي أنه جيل العقلانية النخبة الهواء المفتقرة إلى الحياة النضرة (...) وذلك حتى صار بمكنة جيله أن يعبّر عن حال نفسه في قوله: أنا أفكر أنا موجود (cogito, ergo sum)، وليس بالقول: أنا أحيا أنا أفكر (Vivo, ergo cogito)»[1]؛ فهو يدعو إلى منح الإنسان حياته قبل حصر وجوده في عقله؛ فالحياة الحقيقية هي من تهب الإنسان الفكر الخصب الذي يحقق ماهيته ووجوده، لكن الحضارة الغربية سلبت الإنسان الغربي روحانية الحياة، وسجنته في أطر العقلانية الجامدة، و"نيتشه" يصف هذه الحضارة بأنّها حضارة عقلية خاوية ومجردة من الحياة.

ينتقد "نيتشه" المذهب العقلي في الفلسفة، وهو يسير في ذلك على خطى الفيلسوف "آرثر شوبنهاور"* (Arthur Schopenhauer)، حيث كان لفلسفة "شوبنهاور" تأثير عميق على أفكار "نيتشه"، خاصة أفكاره حول الإرادة والعدم. وقد اشتهر "شوبنهاور" بمعارضته للمذهب العقلاني أيضا، و«كان ناقدا ومشككا في الطاقة الاستكشافية للعلم، وخصوصا في قدرة العقل النظري على المسك بحقائق الأشياء. وقد استمد من كانط ذاك التصور حول الشيء في ذاته كحد أقصى للمعرفة الإنسانية، وتمسك به متبنيا إياه كقاعدة أولية لضرب ادّعاءات العقل في إمكانية التوصل

(1) محمد الشيخ: نقد الحداثة في فكر نيتشه، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص607 - 608.

* آرثر شوبنهاور: فيلسوف ألماني عرف بفلسفته المثالية العدمية، واشتهر بكتابه "العالم إرادة وفكرة".

إلى معرفة مطابقة للواقع»[1]؛ فهو يشكك في قدرة العقل على التوصل إلى حقائق الأشياء، وينتصر للإرادة على حساب العقل، ردًا على فيلسوف الحداثة "ديكارت"، الذي يقدم العقل على الإرادة، ويرى أنه «إذا كانت الإرادة مطلقة فهي –ولكي تؤثر– بحاجة دائمة إلى الفكر الذي يساعدها على حسن الاختيار»[2]، وقد اشتهر "ديكارت" بحصر وجود الإنسان وحقيقته في عقلانيته؛ فالعقل عنده هو السبيل الوحيد للوصول إلى الحقيقة.

عارض "شوبنهاور" "ديكارت" في احتفاءه المبالغ بالعقل، فهو يرى أن الإرادة «هي الحقيقة الأولى والمنشئة؛ المعرفة العقلية ليست إلا ظاهرة مشتقة، آلة تستعملها الإرادة لكي تتمظهر في الخارج»[3]؛ فالإرادة –عند "شوبنهاور"– هي منشأ الحقيقة الأولى، وما العقل سوى وسيلة لتجسيد إرادة الإنسان في الواقع؛ فـ"شوبنهاور" يقول بأسبقية الإرادة على العقل، ويؤمن بأنها منشأ الحقائق في العالم.

وجّه "نيتشه" نقدا للمتافيزيقا الغربية (Metaphysics) التي تؤمن بوجود جوهر للأشياء، وهي «الفكرة التي تؤكد أن للعالم جوهرا ثابتا وراء ظواهره المتغيّرة، وذلك بجانب هجومه على الفلسفة التصورية (...) التي تقول بالجوهر الكامن وراء الأشياء»[4]؛ فالفلسفة التصورية –التي انتقدها "نيتشه"– تؤمن بوجود فاعل وراء كل فعل، وتقول بوجود جوهر لكل شيء في العالم. هذا الطرح تبناه فلاسفة الحداثة الذين يؤمنون بقدرة الذات الإنسانية على التحكم في مصيرها، وامتلاكها قدرة تغيير عالمها نحو الأفضل.

يرى "نيتشه" أن الإيمان بوجود فاعل وراء كل فعل «ناتج من اللغة وعن أخطاء العقل، إذ

(1) محمّد المزوغي: نيتشه، هايدغر، فوكو (تفكيك ونقد)، دار نيبور للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2014، ص26.

(2) أحمد عبد الحليم عطية: نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص201.

(3) محمّد المزوغي: نيتشه، هايدغر، فوكو (تفكيك ونقد)، مرجع سابق، ص30.

(4) عطيات أبو سعود: نيتشه وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص52.

لا يوجد بالنسبة لنيتشه سوى الفعل. فالذات مجرد وهم وتخيل أو وظيفة لغوية»[1]؛ فهو يؤمن أن الذات الفاعلة مجرد وهم، وهي أيضا مقولة لغوية تعارف عليها الناس مما جعلها مسلمة فكرية لا تقبل النقد، وأن الاعتقاد بوجود فاعل وراء كل سبب من أخطاء النزعة العقلانية في الفكر الحداثي.

3/ مفهوم العدمية في فكر "نيتشه"

بشّر "نيتشه" بأفول الأصنام في العالم الحديث، وانتقد منظومة القيم التي قامت عليها الحضارة الغربية، وعُرِف بنزعته "العدمية" (Nihilism)، التي تقوم على نفي وإنكار إنجازات الحضارة الغربية. ولم يتردد في جرأة طرحه حين قال: إن «كل ما دبره الفلاسفة منذ ألفيات لم يكن سوى موميات أفكار؛ لا شيء حقيقي خرج حيا من بين أيديهم»[2]؛ فهو ينفي صفة الحياة عن الحياة الفكرية الغربية، ويمتد نقده لهذه الأفكار ليشمل آلاف السنين، ويصف الأفكار التي دافع عنها فلاسفة الحداثة بأنها أوثان يجب هدمها والتخلّص منها.

يُطلَق على "نيتشه" لقب فيلسوف العدم؛ لأنه كان «نذيرا لنزعة العدمية والتهديم التي سيشهدها من بعده القرن العشرون»[3]؛ ففكر القرن العشرين الملقب بـ "ما بعد الحداثة" كان تطبيقا لما تنبأ به "نيتشه" في كتاباته، وقد تبنى فلاسفة "ما بعد الحداثة" أسلوب "نيتشه" النقدي، واستثمروا أفكاره في فضح مزاعم الأنظمة الفلسفية الغربية التي سيطرت على المشهد الفكري لمرحلة الحداثة.

يستخدم "نيتشه" أفكاره عن "العدمية" ليرسم طريقا جديدا للإنسانية الجديدة؛ فالعدمية عنده هي «مرحلة إنسانية تعلو على الإنسانية بقوتها وعلو همّتها واحتقارها للإنسانية بمعناها

(1) أحمد عبد الحليم عطية: نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص211.

(2) فريديريك نيتشه: أفول الأصنام، تر: حسان بورقبة ومحمد الناجي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، 25.

(3) المرجع نفسه، ص6.

التقليدي»[1]، وهو لا يقصد بها معنى سلبيا كما يوحي به المعنى المباشر للكلمة؛ لأن "العدمية" عنده تُعد مرحلة جديدة للإنسانية، تصلها بعد تجاوز الإنسانية التقليدية التي شيدتها قيم الحداثة.

أما المفهوم السلبي لمصطلح "العدمية" فقد استعمله "نيتشه" في قلب مفاهيم الحضارة الغربية، عن طريق نفي القيم التي قامت عليها هذه الحضارة؛ فـــ " العدمية" عند "نيتشه" «لم تعد تعني إرادة، بل رد فعل. يجري رد الفعل ضد العالم الفوحسوس وضد القيم العليا، يجري نفي وجودها وإنكار صحتها إنكارا كاملا. لم يعد هذا هو الحط من قيمة الحياة باسم قيم عليا، بل بات حطا من قيمة القيم العليا ذاتها. لم يعد الحط من القيمة يعني قيمة عدم تأخذها الحياة، بل عَدَم القيم، القيم العليا»[2]؛ فـــ "نيتشه" يرى أن العدمية الحقيقية تتجلى في الحط من قيمة الحياة باسم القيم العليا في المجتمع الغربي، ويقترح حلاً لإعادة بعث الحياة عن طريق الحط من قيمة هذه القيم العليا، لتأخذ قيمة العدم.

وفي الختام، نشير إلى أن "نيتشه" قد رسم طريقا جديدا للإنسانية، من خلال التبشير بعالم تنبعث فيه قيم جديدة تُخرج الحياة من العدمية التي استحالت إليها. وفي تجاوز "نيتشه" للقيم الغربية وانتصاره للإرادة، تمهيد لنزعة "ما بعد الحداثة"، التي قوّضت نظم الفكر الغربي وأنقصت من قيمته وقدرته في الوصول إلى حقائق الأشياء.

(1) محمد الشيخ: نقد الحداثة في فكر نيتشه، مرجع سابق، ص700.

(2) جيل دولوز: نيتشه والفلسفة، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص190.

ثالثا: "جاك دريدا" وتفكيك الميتافيزيقا الغربية

ينتمي "جاك دريدا"* (Jacques Derrida) إلى فلاسفة الاختلاف وتيار البحث عن الحقيقة، كما ينحدر من ثقافة متمركزة حول "اللوغوس" (Logos)، تُعلي من شأن العقل وترى في الآخر هامشا لعالم هي مركزه. هذه الثقافة تصف كل ما هو خارج عنها بالدونية، وتغذي النزعات العرقية التي تروّج لسيادة الرجل الأبيض على الأسود.

سن "جاك دريدا" استراتيجية فلسفية تعرف بـ "التفكيك" (Deconstruction)، وقد اتخذت هذه الفلسفة –فيما بعد– كدعامة لبناء توجه "ما بعد الحداثة"، هذا التوجه عُرِف بثورته على المركزية الغربية، والتفافه حول ثقافات الأطراف والمهمّشين في العالم.

1/ مفهوم التفكيك (Deconstruction)

يقترب مفهوم "التفكيك" (Deconstruction) في القواميس اللغوية الفرنسية من مفهوم الهدم، ويتّضح من قول "دريدا" أنه صاغ المصطلح قبل أن يُلمّ بمعناه، حيث يقول: «غير أن destruction إنما تدل في الفرنسية، وعلى نحو بالغ الوضوح، على الهدم بما هو تصفية واختزال سلبي ربما كان أقرب إلى démolition (الهدم) لدى نيتشه»[1]؛ أي أن المصطلح في الدلالة اللغوية يحمل معنى سلبيا، فالهدم نقيض البناء الإيجابي. لكن "التفكيكية" كمذهب فلسفي لا تقوم على الهدم السلبي، بل تتخذ من الهدم وسيلة لكشف المضمرات المتخفية في بنى النصوص والخطابات.

* جاك دريدا: ولد عام 1930 في البيار بالغرب من الجزائر العاصمة وعاش هناك حتى انتقل إلى باريس لأداء الخدمة العسكرية، ثم التحق بمدرسة المعلمين العليا حيث تتلمذ على يد جان إيبوليت أحد كبار الأساتذة المتخصصين في فلسفة هيجل، ومع أنه أمضى سنة في جامعة شهارفارد، وقام بالتدريس في السوربون بين عامي1960–1974 فإنه ارتبط منذ عام 1965 وحتى الآن بدار المعلمين. ينظر: أحمد عبد الحليم عطية: جاك دريدا والتفكيك، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص17.

(1) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص58.

تتلخّص مهمة "التفكيك" في «الكشف عن التناقضات والمفارقات الباطنة التي تخفيها الأنظمة الفلسفية (تلك)، لهدف حلها وليس لهدف قلب نظامها، ثم مجابهة مسألة الوجود الحاضر التي صدرت عنها»[1]؛ بمعنى أن التفكيك هو هدم واع للأنظمة الفلسفية، لكن هذا الهدم لا يهدف إلى محوها أو تدميرها تدميرا كليا، بل يرمي إلى قلب بنيتها ونظامها الداخلي، ثم نقض المسلمات الفكرية التي تقوم عليها هذه الأنظمة، إنه تجاوز للمعنى السطحي وغوص في المعاني الباطنة والمضمرات المخفية التي تثبت تناقضات الخطاب الفلسفي.

يؤكد "جاك دريدا" أن مشروعه الفلسفي التفكيكي «ليس تحليلا analyse ولا نقدا critique (...) سأقول الشيء نفسه عن المنهج (أو الطريقة) méthode. ليس التفكيك منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج»[2]؛ فهو ينفي أن يكون مشروعه منهجا أو نقدا؛ لأن ذلك يجعله استراتيجية مكررة تفضي إلى نفس النتائج، وهذا يبعد الحدث التفكيكي عن غايته.

يهدف "دريدا" إلى التوصل إلى فرادة الفعل التفكيكي، حيث يجب على «كل «حدث» تفكيكي [أن] يظل فريدا أو بأية حال متموقعا، بأقرب ما يمكن، من شيء أو لغة خاصة أو توقيع»[3]؛ فالتفكيك لا يجب أن يخضع للتقنين، الذي يجعل من كل تحليل يستثمر القراءة التفكيكية قالبا مكررا، بل إن غاية التفكيك هي فرادة التحليل واختلافه، وكل ناقد يستثمر التفكيك يجب أن يقدم في النهاية طرحا يشبه التوقيع الشخصي بلغته الخاصة ونتائجه الفردية الفريدة.

أدى إسقاط "دريدا" لصفة المنهج عن مشروعه التفكيكي إلى «سجال في الأوساط الأكاديمية والثقافية [الأوروبية والأمريكية] من خلال التساؤل: هل يمكن للتفكيك أن يتحول إلى

(1) ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثية، مرجع سابق، ص23.
(2) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، مرجع سابق، ص60-61.
(3) المرجع نفسه، ص61.

منهج للقراءة والتأويل؟ وهل هو قابل للاحتواء والتدجين من طرف المؤسسات الأكاديمية؟»[1]، وكأن "دريدا"، بنفيه صفة المنهج عن التفكيك، كان يريد حماية فلسفته التفكيكية من التدجين من قبل المؤسسات الأكاديمية، فالجامعة عندما تحتضن التفكيك وتحوله إلى آلية للقراءة، وتدخله ضمن برامجها التعليمية، سيفقد –بلا شك– فاعليته في كشف تناقضات الفلسفة الأكاديمية، ومضمراتها التي تشكل خطرا على عقول الطلاب داخل أسوار الجامعة، فـ"دريدا" لا يريد للفكر أن يستنسخ نفسه، لكنه يريد لهذا الفكر أن يستيقظ وينقذ نفسه من الغرق في دوامة التكرار والتقليد.

ينفي "جاك دريدا" عن التفكيك صفة المنهج أو النقد، وهو يهدف بذلك إلى جعل مشروعه الفلسفي مشروعا مختلفا يتخطى زمانه وثقافته الأصلية؛ فهو مشروع يصلح لهدم كل الأنظمة الفلسفية انطلاقا من زوايا نظر مختلفة. إن التفكيك بهذا الطرح وعي فردي ومتفرد، وقراءة خاصة تُوجَّه لنقض كل فكر يدّعي النظام والتماسك الداخلي، في حين أن هذا النظام يحمل بذور زواله وفناءه داخل بنيته.

2/ تفكيك الميتافيزيقا الغربية

قدم "جاك دريدا" مشروعا فلسفيا يقوم على تفكيك الميتافيزيقا* الغربية (Metaphysics)، وأثبت أن «التراث الفلسفي الغربي ظل دائما متشبعا بما سماه «مركزية الكلمة» Logocentrism أو «ميتافيزيقا الحضور» Metaphysics of presence وبين أن نظريات الفلسفة وأطروحاتها المختلفة ما هي إلا صيغ من نظام واحد»[2]، ويقصد بمركزية الكلمة تمركز الحضارة الغربية حول

(1) جاك دريدا: استراتيجية تفكيك الميتافيزيقا (حول الجامعة والسلطة والعنف والعقل والجنون والاختلاف والترجمة واللغة)، تر: عز الدين الخطابي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2013، ص5.

* الميتافيزيقا هي العلم الذي يقوم وحده بحل التصورات التي لا يمكن تجنبها، وهي: وجود الله، وحرية الإرادة، وخلود النفس. ينظر: كانت عمانويل: نقد العقل المجرد، تر: أحمد الشيباني، منشورات دار مكتبة الحياة، ط1، بيروت، لبنان، 1965، ص64.

(2) جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1996، ص179–180.

الصـــوت، وإهمالها للكتابة، حيث لخّص "أفلاطون" (Plato) الحقيقة في حوار النفس مع النفس؛ «فالتمركز حول العقل والمنطق هو في حقيقة الأمر «تمركز حول الصـــوت»، ويرجع جذر هذا الاهتمام إلى أفلاطون الذي عبّر عن الحقيقة قائلا إنها «حوار الروح الصـــامت مع النفس»»[1]، وحصـر الحقيقة في الصـوت وفي الحوار الذي يشـترط متكلمَينِ حاضـرَينِ يجمعهما مكان وزمان واحد، هو ما يُعرف عنده بـ "ميتافيزيقا الحضور".

يرى "دريدا" أن الشيء الغير حاضر ليس غائبا بالضرورة، لكن «كون الاختلافات ليست حاضـرة لا يعني أنها غائبة، ويبلغ من تشـبع لغتنا بميتافيزيقا الحضـور أنه لا تعطينا إلا هذا البديل فيما يبدو. إما أن يكون الشيء حاضرا أو أنه غائب»[2]، أي أن تمركز الحضـــــارة الغربية حول الصـوت والحضـور جعل منها حضـارة عقلية منطقية، تلخص الوجود في حضـور الوعي والصـوت معا، وما هو حاضـر وموجود تحول إلى شـيء مركزي تدور الحياة حوله، فيكتسـب السـلطة والقوة على حساب الشيء الغائب المختلف.

يضـرب "جاك دريدا" مثالا عن إقصـاء الشـيء المختلف واسـتبعاده من دائرة الفكر بسـبب غيابه، ويقصـد بذلك غياب المرأة عن السـاحة الفكرية، حيث يطلق على حضـور الرجل وسـيطرته على الفكر والمجتمع اسم "التمركز الذكوري" (Phallogocentric)، القائم على «سيادة الشخصية الذكورية، والغرور، ورباطة الجأش، وكل هذا يعزز هوية الذكر/الرجل وحضـــوره. ولفقدان هذه الخاصـــية عن المرأة فقد كان مصـــيرها الغياب، وكان انحســـار الثقافة والعقل لهذا القطاع من البشـر»[3]؛ فالثقافة الغربية أقصـت المرأة وكرسـت لهيمنة الرجل/الذكر، مما أكسـب الرجل "مركزية

(1) عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ص 125.

(2) جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، مرجع سابق، ص189.

(3) عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، مرجع سابق، ص129.

ذكورية" خوّلت له السيطرة على الفكر والإبداع بسبب الهالة المحيطة في المجتمع، وفي المقابل كان غياب المرأة سببا في ضعفها، وإسكات صوتها، ثم استبعادها عن المركز الذي سيطر عليه الرجل.

يَدِين "جاك دريدا" لـــ "مارتن هايدغر"* (Martin Heidegger) في مسألة نقض "الميتافيزيقا الغربية"، حيث يقول: «إن دَيْني لهايدغر هو من الكبر، بحيث أنه سيصعب أن نقوم هنا بجرده، والتحدث عنه بمفردات تقييمية أو كمّية. أوجز المسألة بالقول إنه هو من قرع نواقيس نهاية الميتافيزيقا وعلّمنا أن نسلك معها سلوكا «استراتيجيا» يقوم على التموضع داخل الظاهرة، وتوجيه ضربات متوالية لها من الداخل. أي أن نقطع شوطا مع الميتافيزيقا، وأن نطرح عليها أسئلة تظهر أمامها من تلقاء نفسها عجزها عن الإجابة، وتفصح عن تناقضها الجواني»[1]، يتبدى لنا من خلال القول، أن "دريدا" استوحى استراتيجية التفكيك من "هايدغر"، فـــ "هايدغر" هو من بشّر بنهاية الميتافيزيقا الغربية، ووجّه نقدا لها، حيث ينطلق في تفكيكه من داخل الظاهرة لا من خارجها، وهو يستجوب الميتافيزيقا الغربية من الداخل، لأن النظم الفكرية الغربية تزعم التماسك والشمول، في حين أنها تتضمّن تناقضا داخليا يعبّد عمل التفكيك ويسهّله.

كشف "دريدا" أن فكر "هايدغر" يتمحور حول مركزية اللوغوس، يقول «ففي جوانب كثيرة من عمله، وجدته ما يزال حبيس الرؤية الميتافيزيقية. هناك لديه أولا استمرار لتمركز اللوغوس أو العقل»[2]؛ بمعنى أنّه بالرغم من أن "هايدغر" عمل على نقد الميتافيزيقا الغربية لكنه ميتافيزيقي في النهاية؛ لأن فلسفته فلسفة متمركزة حول اللوغوس، و"دريدا" يتهم كل فكر متمركز حول اللوغوس بأنه «فكر ملوث بالميتافيزيقا يدعي لنفسه العالمية والشمول»[3]، وكل فكر يدعي العالمية والشمول هو فكر حداثي عقيم.

* مارتن هايدغر: فيلسوف ألماني ينتمي إلى المدرسة الوجودية، تميز بتأثيره الكبير على المدارس الفلسفية في القرن العشرين.

(1) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، مرجع سابق، ص47.

(2) المرجع نفسه، ص47.

(3) أحمد عبد الحليم عطية: جاك دريدا والتفكيك، مرجع سابق، ص158.

يرى "دريدا" أن تمركز الغرب عرقيا «لم يكن ممكنا إلا بفضل تمركزات أخرى دعمته ومكّنت الذات الغربية من الاستقرار في تصورها لذاتها: تمركز عقلاني، تمركز «لوغوس» أو خطاب أو عقل حاضر في قلب ذاته»[1]؛ أي أن تمركز الغرب حول اللوغوس وتحول الثقافة الغربية إلى ثقافة عقلية تختصر الوجود في العقل، كل هذا عمل على تغذية النزعة العرقية التي تقول بتفوق الجنس البشري الغربي على باقي الأجناس الأخرى.

3/ "التفكيك" و "ما بعد الحداثة"

يؤكد نقاد "ما بعد الحداثة" أن التفكيك استراتيجية نقدية "ما بعد حداثية"، حيث تطلق "مارجريت روزا" مصطلح «ما بعد الحداثة التفكيكية Deconstructionist post-modernism وهي تطلق هذه التسمية اعتمادا على ما كتبه ١٩٧٨ في دراسته "الحقيقة في التصوير The Truth in Paiting " حيث ترى أن دريدا في هذا العمل يرهص بتوجيه ليوتار لما بعد الحداثة نحو تفكيك "ما ورائية النص" في الحداثي، وذلك في كتابه الوضع ما بعد الحداثي»[2]؛ بمعنى أن إرهاصات "ما بعد الحداثة" ظهرت مع "جاك دريدا"؛ لأنه سبق "ليوتار" في نقض الأنظمة الفلسفية التي تدّعي الشمولية، كفلسفة "ديكارت" و"هايدغر" وغيرهم.

إن السبب وراء ظهور أفكار "ما بعد الحداثة" هو تطبيق استراتيجية التفكيك على الفكر الحداثي، فقد كشف "دريدا" عن تناقض الفكر الحداثي، ولفت نظر "فرانسوا ليوتار" إلى فكرة نقض "السرديات الكبرى"، حيث أطلق "دريدا" على السرديات الكبرى تسمية "الأنظمة الفلسفية المتمركزة حول اللوغوس".

(1) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، مرجع سابق، ص26.

(2) أحمد عبد الحليم عطية: ما بعد الحداثة والتفكيك (مقالات فلسفية)، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2008، ص61.

لا ينفي "دريدا" توجهه البنيوي الحداثي، رغم أن التفكيك استراتيجية تحليل "ما بعد حداثية"، إذ يقول: «كان التفكيك هو الآخر حركة بنيوية، أو، بأية حال، حركة تضطلع بضرورة معينة للإشكالية البنيوية. ولكنّه أيضا حركة «ضد-بنيوية» وهو يدين بجانب من نجاحه لهذا اللبس. كان الأمر يتعلّق بحلٍّ، بفكٍّ، بنزع رواسب البنيات، جميع ضروب البنيات (لغوية و «تمركزية لوغوسية» و «تمركزية صواتية»»[1]؛ فالتفكيك عمل بنيوي لأنه يشتغل على بنية النصوص، لكنه يهدف إلى نزع استقرار هذه البنية عن طريق هدمها وإثبات تناقضها الداخلي، وهو في كشفه لمركزية "اللوغوس" و"مركزية الصوت" في الحضارة الغربية تحليل "ما بعد بنيوي".

لقي المشروع التفكيكي تهميشا واستبعادا متعمّدا في فرنسا على عكس الولايات المتحدة، حيث «حصل في الولايات المتحدة جمع بين «موضوع» التفكيك و «ما بعد – البنيوية» Post-structuralisme (والمفردة الأخيرة مجهولة في فرنسا، إلا عندما تكون «عائدة» من الولايات المتحدة)»[2]، وسبب هذا التهميش المتعمّد هو تلك الضربات الموجعة التي وجّهها "دريدا" للفكر الأوروبي، حيث كشف عن تناقضه وعنصريته، وانغلاقه على نفسه وعرقيته البغيضة، وإيمانه بأنه مركز العالم.

انطلق "دريدا" في نقضه للمركزية الغربية من موضع الهامش؛ لأنه ينتمي إلى هامش هذه الثقافة لا مركزها، وهو يعترف أنه غير منسجم مع ثقافته الأم، «أنا يهودي جزائري. يهودي لا-يهودي بالطبع. ولكن هذا كاف لتفسير العسر الذي أتحسسه داخل الثقافة الفرنسية. «لست منسجما» إذا جاز التعبير. أنا إفريقي-شماليّ بقدر ما أنا فرنسي»[3]، وسبب إحساسه بعدم الانتماء إلى الثقافة الفرنسية المركزية هو طبيعة هذا النوع من الثقافات المتسمة بصفات التعالي، والعرقيات الدينية، والعنصرية القوية.

(1) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، مرجع سابق، ص59.
(2) المرجع نفسه، ص60.
(3) المرجع نفسه، ص56.

مهّد الفيلســـوف "جاك دريدا" لظهور تيار "ما بعد الحداثة" الذي ردّ الاعتبار لثقافات الهوامش، وأثبت عقم المشاريع الفلسفية الغربية المتمركزة حول اللوغوس. وقد عُرف هذا الفيلسوف بآرائه المناهضة للثقافة الغربية عموما، والثقافة الفرنسية خصوصا، فانتماؤه الثقافي لم يمنعه من رؤية عيوب ثقافته الأم. وهذا يفسر انتشار "التفكيكية" في البيئة الأمريكية، وقلة الملتفين حولها في البيئة الفرنسية.

رابعا: الخطاب والسلطة في فكر "ميشال فوكو"

قدم "ميشال فوكو"* (Michel Foucault) مشروعا فلسفيا يهدف إلى خلخلة التصورات الفكرية التي قامت عليها الثقافة الغربية لقرون من الزمن، واتّســـم طرحه الفكري بالجدّة والغموض، وذلك بسبب العينات التي اتخذها مادة لبناء مشروعه الفكري.

1/ انمحاء الذوات الفاعلة

ينطلق "ميشـــال فوكو" من نقد الحداثة الغربية، ويؤكد على فكرة انمحاء الذات "الحداثية" الفاعلة، التي لها القدرة على صـناعة التاريخ، وهذا ما يسـميه "فريديريك جيمسـون"** (Fredric Jameson) بـــــ «((موت الفاعل))، أو لنقلها بلغة أكثر تقليدية، نهاية الفردية كفردية. الأشـكال العظيمة للحداثة، كانت تقوم، كما نوهنا، على ابتداع أسلوب شخصي خاص، لا يمكن للمرء أن

* ولد ميشال فوكو في بواتييه عام 1926م، ونال شهادة الكفاءة التعليمية في سن الخامس والعشرين، وفي عام 1952م حصل على دبلوم في علم النفس، خلال الخمسينيات عمل في مستشفى للأمراض النفسية، وفي عام 1955 مدرّس في جامعة أوبسالا في السويد. كان أول كتاب مهم له بعنوان: الجنون واللاعقل: تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ...نشره عام 1962م، بعد أن جرى تقديمه كأطروحة دكتوراه دولة وأشرف عليه جورج كانيغلام في عام 1959م، توفي فوكو إثر إصابته بمرض متعلق بالإيدز (نقص المناعة المكتسبة) عام 1984م. ينظر: جون ليشته: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا (من البنيوية إلى ما بعد الحداثة)، ص33.

** فريدريك جيمسون: ناقد أدبي أمريكي، يعتبر من أفضل المعروفين في مجال تحليل الاتجاهات الثقافية المعاصرة.

يخطئه، مثل بصمة الإبهام، وكالجسد، غير خاضع للمقارنة»[1]؛ أي أن الحداثة راهنت على قدرة الذات الفردية على الخلق والإبداع، لكن "ميشال فوكو" يراهن على انمحاء الذوات الفاعلة «عندما تتحدث عن كون الإنسان –الفاعل– قد صار ممحيا «كوجه رسم على التراب عند حافة البحر». كل ما لدينا هو آثار مادية وأفعال مادية، لا يوجد معنى أساسي للأشياء، لا يوجد فاعل أساسي وراء الفعل»[2]، ويقصد بذلك أن الإنسان الفاعل الذي ينتج الأفكار قد انمحى، واختفت معه المعاني الجوهرية للأشياء، وأصبح الإنسان مجرد أداة خاضعة تسيّره مؤسسات تعمل على تنميط حياته، وتقف حائلا بينه وبين جوهر الأشياء، فيفقد بذلك قدرته على النقد والإبداع.

يخضع الفرد –في تصور "ميشال فوكو"– للمؤسسة دون وعي منه، وكمثال على هذا الخضوع، نجد المؤسسة الدينية الغربية التي دفعت الفرد إلى ممارسة انضباط ذاتي على نفسه؛ حيث إن «أفراد اليوم قد استنبطوا نظام المراقبة هذا بحيث أنه بدلا من الخضوع لنواهي إله يصدر الأحكام أصبحنا نمارس انضباطا ذاتيا هو من رواسب الأخلاقيات الدينية الميتة»[3]؛ عملت المؤسسة الدينية الغربية –الممثلة في الكنيسة– على سن قوانين لضبط سلوك الأفراد، بحيث يمثُل الفرد لأوامر المؤسسة الدينية دون وعي منه، بدل الامتثال لأوامر الإله.

يتسع مفهوم الانضباط ليشمل مجالات أوسع، حيث إن «المدرسة يجب أن تنتج الجسد المنضبط سلوكيا والمعد عقليا لممارسة وظائف المستقبل. كذلك فالثكنة تنتج الجسد العسكري القوي والانضباطي في مرتبة المثل والنموذج بالنسبة للمؤسسات التربوية الأخرى والصحية

(1) محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: ما بعد الحداثة (تجلياتها وانتقاداتها)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص30.

(2) جون ليشته: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا، مرجع سابق، ص232.

(3) ديفيد هوكس: الإيديولوجية، تر: إبراهيم فتحي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2000، ص134.

والاصلاحية»[1]، ولكل جسد مؤسسة تضبطه، وتنتج خطابا ترسم به حياته بدلا منه؛ فيتحول الإنسان من ذات حرة إلى جسد مُروّض.

2/ الخطاب والسلطة

قدم "ميشال فوكو" مفهوما جديدا للخطاب، وأخرجه من معناه الألسني التقليدي لينتظم وفق مفاهيم متشابكة، حيث يقول: «وأخيرا، بدلا من أن أضيق من المعنى الفضفاض والواسع للفظ «خطاب»، أعتقد أني ضاعفت وأكثرت من معانيه: فهو أحيانا يعني الميدان العام لمجموع العبارات، وأحيانا أخرى مجموعة متميزة من العبارات»[2]، هذه العبارات تتغير بتغير الحقل المعرفي، أو المجال الذي توظف فيه. ومن هنا يتحدد مفهوم الخطاب بأنه مجموعة من العبارات التي تنتمي إلى نفس الموضوع، بحيث يمكننا الحديث عن «خطاب عباري وخطاب اقتصادي وخطاب التاريخ الطبيعي والخطاب الطبعقلي»[3]، ولكل حقل معرفي خطاب خاص، تنتجه المؤسسة التي تنتمي إليه، حيث تحمل العبارة الخطابية نوايا وأيديولوجية المؤسسة التي تنتجها.

انطلق "ميشال فوكو" من العبارة في تعريفه للخطاب، والعبارة عنده لها وجود مادي يدرك حسيا، كأن تتجسد في صوت أو تنقش على سطح؛ أي أن العبارة المشكلة للخطاب –عند ميشال فوكو– ليست مجرد حروف مكتوبة فقط؛ فهي تتجسد لتصبح ملموسة ومرئية، ولها وجود مادي أيضا[4].

(1) ميشيل فوكو: المراقبة والمعاقبة (ولادة السجن)، تر: علي مقلد، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1990، ص36.

(2) ميشال فوكو: حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص76.

(3) المرجع نفسه، ص100.

4 ينظر: ديفيد هوكس: الإيديولوجية، مرجع سابق، ص133.

والقول بمادية العبارة التي يتشكل منها الخطاب، سيفضي بلا شك إلى مادية الخطاب، حيث يصبح «الخطاب نفسه لكل المقاصد والأغراض ماديا»[1]؛ أي أن الخطاب سيتحول إلى شيء ملموس، وآثاره سترى بالعين المجردة من خلال تحول الخطاب إلى أفعال مجسدة تُرى على أرض الواقع.

يقول "ميشال فوكو" بمادية الخطاب، وهو يهدف للوصول إلى طرح أخطر، يخرج الخطاب من دائرته المعرفية والألسنية إلى معنى آخر يرتبط بالقوة والسلطة، حيث يتخذ "ميشال فوكو" من فكرة "انمحاء الذات الفاعلة" وفكرة الانضباط الذاتي اللاواعي، الذي تفرضه المؤسسة على الفرد، مدخلا لشرح فكرة ارتباط الخطابات المعرفية بالسلطة؛ «فالخطاب في ظاهره شيء بسيط، لكنّ أشكال المنع التي تلحقه تكشف باكرا وبسرعة عن ارتباطه بالرغبة وبالسلطة»[2]، حيث تنتج المؤسسات خطابات تحمل نوعا من الرقابة على الفرد داخل المجتمع، هذه الرقابة والوصاية هي التي تكشف عن ارتباط الخطاب بالسلطة.

يربط "ميشال فوكو" الخطاب بالمؤسسة التي تسهر على إنتاجه قائلا: «وتجيب المؤسسة: لا تخش أن تبدأ؛ فكلنا هنا لنريك أن الخطاب خاضع لقوانين؛ وبأننا نسهر، منذ زمن طويل، على ظهوره؛ وأن مكانا قد أعد له، مكانا يشرفه لكنه يجرده من سلاحه. وأنه إذا حصل أن كانت له بعض السلطة فإنه يستمدها منّا ومنّا فقط»[3]؛ فالمؤسسة تكفي الإنسان عناء التفكير في جوهر وجوده، وتكفيه عناء إنتاج الخطابات؛ فهي تسهر ومنذ زمن طويل على إنتاجها، بحيث تكون خاضعة لقوانينها الخاصة، وهي تنتج الخطاب بغرض تقنين سلوك الأفراد في المجتمع، والخطاب في نهاية الأمر لا يستمد وجوده وسلطته بمعزل عن المؤسسة التي أنتجته.

(1) ديفيد هوكس: الإيديولوجية، مرجع سابق، ص133.

(2) ميشال فوكو: نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2007، ص9.

(3) المرجع نفسه، ص7، عن صمويل بيكيت: اللامسمى، ص213.

ينتج عن ارتباط الخطاب بالسلطة، خروج الخطاب عن معناه البسيط إلى معنىً آخر، بحيث يصبح تعريف الخطاب معقدا، فهو مجموعة من العبارات، وهو أيضا «حقل مؤسساتي ومجموعة أبحاث وممارسات وقرارات سياسية وتسلسل سياقات اقتصادية. حيث تظهر تغيرات ديموغرافية، وتقنيات مساعدة واحتياجات إلى اليد العاملة»[1]؛ فالخطاب قد يكون قرارا سياسيا، أو ممارسة اقتصادية، وقد يرتبط بتسلسل أحداث داخل المجتمع تُحتّم إنتاج خطاب يخدمها، ويخدم مصالح مؤسساتها.

3/ مفهوم السلطة عند "ميشال فوكو"

قدم "ميشال فوكو" تعريفا مغايرا لمفهوم السلطة؛ فهو يعارض في «نظريته في السلطة، التصور الماركسي الكلاسيكي ونظريات الحق الطبيعي. لا وجود لذات أو لفاعل يملك السلطة، مثلما لا وجود لجهاز (الدولة) ينفرد لوحده باستعمال السلطة»[2]؛ أي أن السلطة –في تصور فوكو– ليست ملكا للدولة كما أشاعت النظرية الماركسية، وهي أيضا ليست ملكية فردية ولا جماعية، والسلطة لا تنتج عن ذات فردية واحدة؛ لأن مفهوم الذات الحرة الفاعلة زال مع ظهور المجتمع الحديث.

يلفت "ميشال فوكو" نظرنا إلى أشكال أخرى للسلطة؛ فالسلطة لا ترتبط بالدولة والعسكر فقط، ولا تتمظهر في أشكال الظلم والطغيان في المجتمع، ولكنها «تظهر مع ذلك في شكل سلطة إيجابية ذات نزعة توسعية، "سلطة خاضعة للقوى المولدة، جاعلة إياها تنتظم وتنمو، بدل أن تكون مكرسة لإعاقتها، وخاضعة لها أو مهدمة إياها"»[3]؛ فالسلطة في المجتمع الحديث تخلت عن القوة لبسط نفوذها، وتسترت وراء مؤسسات المجتمع المدني، وضمنت بذلك توسعا كبيرا،

(1) الزواوي بغورة: مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، مرجع سابق، ص217.

(2) بدر الدين مصطفى: دروب ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص169.

(3) ريتشرد هارلند: مافوق البنيوية (فلسفة البنيوية وما بعدها)، تر: لحسن أحمامة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط2، 2009، ص229.

واستطاعت أن تمس كل شرائح المجتمع. وانطلاقا من السلطة الأبوية داخل الأسرة، مرورا بسلطة المعلم، وقدرة التعليم على تنميط حياة الأفراد وإنتاج نسخ مكررة من العقول البشرية، ووصولا إلى سلطة الطبيب على المريض، تبث السلطة سمومها داخل جسد المجتمع بصورة لا مرئية ومسالمة، وهذه الصورة نسخة إيجابية عنها.

اتخذ "ميشال فوكو" من مؤسسة الطب العقلي مدخلا لشرح عمل السلطة في المجتمع، حيث يرى أن الحضارة الغربية أنتجت مجموعة من الخطابات التي تمكنت بواسطتها من تقنين سلوك الأفراد، وكذا تصنيفهم؛ ففي بحث الدكتوراه الخاص به والذي عنونه بـ "تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي"، يخلص إلى أن التصنيف مجنون/عاقل يتضمن نوعا من السلطة التي تسترت تحت غطاء المعرفة الطبية؛ «ففي عام 1656، وبناء على قرار ملكي تم في باريس تأسيس المستشفى العام، وخلال شهر واحد، قبض على أكثر من 1 %من سكان باريس، ووضعوا فيه واعتبروا جميعا مجانين، إن هذا المستشفى ليس مؤسسة طبية، بل هو مؤسسة نصف قضائية، مؤسسة ملكية بورجوازية، فتحت لعزل العناصر غير الاجتماعية»[1]؛ فعزل المجانين تم بأمر من السلطة البرجوازية الحاكمة، لكن "فوكو" يشبّه فعل العزل الطبي بالأمر القضائي المطبق في حق المجرم، وكأن اعتلال المريض وفقدانه لصحته العقلية يوجب تصنيفه في خانة الأفراد الذين يتوجب عزلهم عن دائرة المجتمع، وكل هذا يؤكّد فكرة خدمة المعرفة الطبية للسلطة، حيث تحقق السلطة رغبتها تحت ستار المعرفة، وتصبح السلطة في هذه الحالة غير مرئية.

يعبِّر الانتقاء والتصنيف (مجنون/ عاقل) عن الظلم المطبق على الأفراد، «وهكذا، يتضح أن حرمان المجنون من حقيقته؛ أي من اختلافه وجنونه: هو إرادة إخضاعه للقوانين الاجتماعية الأكثر صرامة؛ فالمستشفى يخضع المريض لضبط أخلاقي، يصبح معه يشعر بالخطيئة والذنب، ويصبح مراقبا»[2]؛ حيث يرى أن تصنيف الأفراد إلى عقلاء ومجانين فيه نوع من حرمان الفرد من فردانيته

(1) الزواوي بغورة: مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، مرجع سابق، ص217.

(2) بن بوجليدة عمر: فوكو ورفض الانغلاق في العقل اكتمالا، مؤمنون بلا حدود، 15 أبريل 2017، ص2.

واختلافه؛ فالحضـــارة الغربية العقلانية تقصـــي الجنون، لأن فيه اختلافا عنها، وهذا يثبت العلاقة التكاملية التي تربط الســـلطة بالخطاب، فخطوة تعريف المجنون وعزله عن المجتمع، ثم إخضـــاعه لقوانين المجتمع ومراقبته، وتحمل مشـــقة الســـهر عليه، هي نوع من فرض الســـلطة عليه عن طريق إنشـــاء خطاب عنه، هذا الخطاب يبرر فعل عزله واســـتبعاده من دائرة المجتمع الذي يتقبل الأفراد الأصحاء فقط؛ فالصحة العقلية شرط من شروط انتماء الفرد للمجتمع في الثقافة الغربية العقلية.

يرى "ميشـال فوكو" أن الحضـارة الغربية العقلية أقصـت المجانين من المجتمع، لتثبت اكتمالها المزعوم وعقلانيتها المركزية، فقد أحدث الجنون شرخا في جسدها المكتمل الذي لا يتقبل النقص ف «"تاريخ الجنون" هو تاريخ تلك الحدود القصوى والحركات الغامضة التي بواسطتها تقصي الثقافة الغربية الحديثة ظواهر تعتبرها هامشـا خارجيا عنها، أي ذلك ((الفراغ المتقطع)) و((الفضـاء الأبيض)) التي يضمن لها أن تنغلق على عقلانيتها الذاتية الصارمة النقية من كل شوائب الجنون»[1]؛ بمعنى أن الحضـــارة الغربية رأت في المجنون آخرا يهدد نقاءها، وفراغا أبيضـــا ينقص اكتمالها، فعملت على إقصاءه وتهميشه، وكذا حجزه في المستشفيات، وبذلك تضمن مراقبته والتحكم فيه.

لا يهدف "فوكو" في تحليلاته المسـتفيضـة عن السـلطة، ومواطن انتشـارها في المجتمع إلى «تشكيل نظرية للسلطة، لكنها تمثل وسيلة لتحليل الطريقة التي تتشكل بها الذات الغربية كموضوع معرفة لذاتها»[2]؛ أي أنه يبحث في الكيفية التي شـــكلت بها الذات الأوروبية معرفةً عن ذاتها، أو كيف أصـبحت الذات موضـوعا للمعرفة، وهو ما عرف فيما بعد بالعلوم الإنسـانية؛ هذه العلوم هي علوم اهتمت بدراسة الإنسان بالدرجة الأولى.

تتجلى عبقرية "فوكو" في «قدرته على استقراء تجليات السلطة في مواقع لم يخطر لأحد من قبله أن ينظر فيها، أي في الفروع الدقيقة والفراغات البينية للمجتمع الحديث، في مســـتشـــفيات

(1) السيد ولد أباه: التاريخ والحقيقة لدى ميشال فوكو، دار المنتخب العربي للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص148.

(2) مجموعة مؤلفين: مسارات فلسفية، تر: محمد ميلاد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2004، ص22.

الأمراض البدنية والنفسية، وفي السجون، وفي المدارس، والثكنات العسكرية، وفي خلوة الاعتراف لدى الكاهن، وفي كتيبات التدريب، بل وفي الخطاب الخاص بالحياة الجنسية قديما وحديثا»[1]؛ أي أن المجتمع الحديث سلب الفرد حريته، وقنن سلوكه، عن طريق المؤسسات المدنية المبثوثة في جسد المجتمع؛ فالمستشفيات هي من تتولى مهمة تصنيف الأفراد إلى عقلاء ومجانين، أو مرضى وأصحاء، وهي إذ تهدف إلى رعاية صحة الفرد في المجتمع، إنما تضمن بصحته السير الحسن لكل مؤسساتها؛ فهي لا تفرق بين الفرد والآلة في عملية الإنتاج.

أما السجون ففيها تضمن الدولة عملية مراقبة الأفراد، وعزل المجرم عن الإنسان المسالم، وفي المدارس تجري عملية تنميط حياة الفرد، وإنتاج نسخ مكررة من العقول، وكذا إخضاع عدد كبير من الأفراد لأيديولوجية واحدة، ثم إنتاج نفس الأيديولوجية، لأن الدولة تسهر على تدريس الفرد ليوجه للعمل في مؤسساتها المختلفة. والأمر نفسه يحدث في الثكنات العسكرية التي تقيد الحرية الجسدية والفكرية لعدد لا بأس به من الجنود داخل مؤسستها، التي لا تسمح بخرق قوانينها، وفيها يتحول الفرد إلى مجرد رقم يسهر على سلامة الدولة، وهو شخص فاقد لحريته وحرية إدارة حياته.

تتجلى السلطة على الحياة الجنسية للأفراد عن طريق كبح رغبات الفرد وشهواته «إذ على مواطن المستقبل أن يكون مهيأ ليسيطر على أهوائه واندفاعاته وعواطفه وغرائزه. فهكذا التوازن في الفرد يماثله توازن في الجسم الاجتماعي»[2]؛ فتجريد الفرد من غرائزه، وضمان كبحها والتحكم فيها، يضمن للدولة في النهاية إنسانا معتدلا يحقق اعتداله التوازن داخل المجتمع. لكن الحقيقة أن تقنين رغبات الأفراد هو نوع من السلطة المطبقة على خصوصيات الفرد وحياته الفردية من طرف أجهزة الدولة.

(1) ريتشارد وولين: مقولات النقد الثقافي، تر: محمد عناني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2016، ص242.
(2) حسين موسى: ميشال فوكو – الفرد والمجتمع، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، (د.ط)، 2009، ص126.

كشف "فوكو" في تحليلاته للسلطة عن تجليات الممارسات السلطوية في المجتمع، وخلاصة بحثه وعمله هي أن «المجتمع المدني عبارة عن ذوات خاضعة لعلاقات القوة/المعرفة المتعددة المراكز في طول المجتمع وعرضه. وهنا، نسأل: ماذا يبقى من معنى المجتمع المدني؟»[1]؛ فخلاصة "ميشال فوكو" هي أن المجتمع الغربي مكون من ذوات خاضعة ومقيدة، ولا وجود لذوات فاعلة مبدعة، كما أنه لا وجود لتصورات خاصة للأشياء في العالم؛ فكل شيء خاضع ومرتب من طرف أجهزة السلطة الغير مرئية المبثوثة في جسد المجتمع.

وخلاصة القول هي أن فلسفة "ميشال فوكو" هي فلسفة "ما بعد حداثية"؛ لأن بحوثه موجهة لنقد الحداثة ومزاعم الحضارة الغربية، وادعاءاتها عن الحريات الفردية والمجتمع المدني الذي يعلي من قيمة الفرد، لكن الحقيقة هي أن هذه الحضارة العقلية تمركزت حول ذاتها وأقصت شرائح واسعة من أفراد المجتمع تحت غطاء المصلحة والمنفعة الفردية.

قدم "ميشال فوكو" تحليلا جديدا للخطاب يختلف عن التحليل النصي، واستبدل النص بالمجتمع، وتوصل إلى أن السلطة داخل المجتمع الغربي تشتغل بطريقة غير مرئية، لأنها تفرض قوانينها تحت غطاء المعرفة العلمية، كما تتخذ من الأنظمة المعرفية سلاحا لتحويل الذوات الحرة إلى أجساد مطيعة داخل المجتمع، عن طريق تطبيق انضباط ذاتي، تحققه مؤسسات تتولى مهمة الوصاية على الأفراد، حيث تنتج خطابات تحول الإنسان من ذات حرة إلى موضوع للمعرفة.

(1) ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثية، مرجع سابق، ص30.

خامسا: السلطة والأيديولوجيا في فلسفة "لويس ألتوسير"

تعتبر مسألة الأيديولوجيا من أهم المسائل التي ناقشها "لويس ألتوسير"* (Louis Althusser)، وذلك بعد تقديم قراءة جديدة ومغايرة للفكر الماركسي، حيث عارض المفاهيم المغلوطة عن الماركسية من حيث أنها نزعة إنسانية، كما قدم مفهوما جديدا للذات الفردية بربطه بين الذات والأيديولوجيا، واعتبار الذات منتجا أيديولوجيا تستغله الأيديولوجيا في التعبير عن نفسها، عن طريق مؤسسات الدولة المختلفة، التي تعمل على إخضاع الأفراد بطريقة غير مباشرة.

1/ الذات الفردية والأيديولوجيا

تقوم فلسفة "ألتوسير" عن الذات الفردية من نقد الكوجيتو الديكارتي، والأنظمة الفكرية التي «وصفت المصلحة الفردية على أنها نقطة البدء في التاريخ والاجتماع والفلسفة، ووجه نقدا للكوجيتو الديكارتي، لأن ديكارت انطلق من (أنا أفكر) بوصفها السبيل الوحيد للوصول إلى الحقيقة وتفسير العالم الخارجي»[1]، حيث يرى أن وعي الإنسان بذاته لا يُخوِّل له أن يكون محورا في صناعة التاريخ، أو التحكم في المجتمع، ولا حتى أن يكون سبيلا للوصول إلى حقيقة الوجود؛ لأن الذات –عنده– ليست حرة بما يكفي لفعل ذلك.

* ولد لويس ألتوسير في الجزائر عام 1918م وتوفي في باريس عام 1990م إثر سجنه لقتله زوجته خنقا. في عام 1939م تم قبوله كمرشح لشهادة الكفاءة التعليمية في الفلسفة في الكلية المرموقة دار المعلمين العليا. إلا أن اندلاع الحرب العالمية الثانية ووقوعه سجينا في يد الألمان أدى إلى تأجيل دراسته، ولذا لم يحصل على شهادته حتى عام 1948. بعدها تم تعيينه في تلك الكلية في وظيفة تتناول تحضير المرشحين للشهادة. ولمدة أربعين سنة تقريبا، مرت بين يديه صفوة الأكاديميين والمفكرين الفرنسيين، من بينهم ميشال فوكو ودريدا. ينظر: جون ليشته: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا (من البنيوية إلى ما بعد الحداثة)، ص85.

(1) محمد سالم سعد الله: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2007، ص154.

يؤكد "ألتوسير" على فكرة زوال الذات الفردية الفاعلة، ويربط بين الذات والأيديولوجيا* (Ideology)، ويتخذ من الأيديولوجيا مدخلا لتعريف الذات الفردية، يقول «لقد ولى ذلك الفاعل الفرد الذي ينتج بطريقة واعية العلاقة الاجتماعية التي تتضمنها البنية، وبدلا من ذلك، أصبح كل فرد عاملا (أو أداة) بيد النظام»[1]؛ بمعنى أن الفرد لم يعد له دخل في الظروف الاجتماعية المحيطة به، فقد تحول من فاعل إلى مفعول به أو لعبة في يد النظام الاجتماعي؛ أي أن الذات الفردية فقدت حريتها وتحولت إلى ذات خاضعة للنظام الاجتماعي.

يُعرِّف "ألتوسير" الذات بأنها جوهر الأيديولوجيا، فهو يجمع بين الذات والأيديولوجيا ويحول الذات من جوهر للوجود إلى مصدر للأيديولوجيا، لكنه يفرق بين مفهوم الذات ومفهوم الفرد، ويرى أن الذات الفردانية «ليست حقيقة أبدية متجذرة في أعماق الطبيعة البشرية، وإنما هي بشكل مقارن ظاهرة حديثة شيدها نوع خاص من المجتمع»[2]؛ بمعنى أن الطبيعة البشرية لم تعرف مفهوم الفردانية إلا حديثا، فهو مفهوم أوجدته التطورات الاجتماعية الحديثة في المجتمع.

يدافع "ألتوسير" عن فرضية مفادها أن الذات الفردانية فكرة حديثة ولّدتها المجتمعات الحديثة لخدمة مصالحها، وهي أيديولوجية أوجدتها الطبقة البورجوازية للسيطرة على الطبقات العاملة، حيث كانت هذه الأيديولوجيا في جوهرها «مسألة جدالات وأفكار صريحة طعمت الطبقات العاملة بهدف إقناعها لتقبل ظروفها الدنيا في الوجود»[3]؛ أي أن الحقوق الفردية للذات في المجتمع البورجوازي، ما هي إلا شعارات وأيديولوجيات أوجدتها الطبقة البورجوازية لإقناع الطبقة العاملة بالطبقية المجتمعية، والفروقات الحاصلة بين السيد البورجوازي والعامل البسيط.

* الأيديولوجيا: هي نظام الأفكار والتصورات المسيطرة على فكر الإنسان أو الجماعة الإنسانية.

(1) جون ليشته: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا، مرجع سابق، ص86.

(2) ريتشرد هارلند: مافوق البنيوية، مرجع سابق، ص70.

(3) المرجع نفسه، ص70.

يشير "ألتوسير" أن الأيديولوجيا في المجتمع تتمظهر على شكل مقولات، و«الأيديولوجيا على مستوى المقولات من الصعب رفضها، بصفة خاصة، لأننا حتى قبولها نجهله. ومادام العالم الذي نشاهده مشكلا من هذه المقولات»[1]؛ بمعنى أن العالم المحيط بنا مُشَكّل من مقولات أيديولوجية، وحتى الأفراد يجهلون أيديولوجيتها، مما يجعل رفضها صعبا، لأنها لبديهيتها أصبحت عصية على الإدراك.

إن النسق الاجتماعي الذي يحكمنا مطوق بمقولات أيديولوجية، حيث إن «أخلاقياتنا يتعين أن تكون أخلاقية حقوق الفرد وحرياته، وحكومتنا حكومة منتخبة، واقتصادنا اقتصادا ذا مشروع حر. وإن ظهر الظلم في نسقنا الاجتماعي، فإن ذلك لا يبدو على الأقل أنه فرض بصورة مصطنعة، وإن كان البعض مستغلا فيما البعض الآخر مستغلا، فمن المؤكد تماما أن ذلك شكل طبيعي في التنافس، وإن وجدت اختلافات هائلة في الثروة والسلطة، فمؤكد تماما أن هذا نتيجة طبيعية في الاختلاف في الموهبة والقدرة. بيد أن نسقنا الاجتماعي يقف براء، لأنه فقط هو الطبيعة، ثم ما الفائدة من توبيخ الطبيعة»[2]؛ بمعنى أن العالم الذي نعيش فيه تُسَيِّجُه مقولات أيديولوجية تحولت مع مرور الوقت إلى مقولات لا تقبل النقد والرد، حيث إننا على الصعيد الأخلاقي – مثلا- يجب أن نتحلى بأخلاقيات الفرد الخاضع، تحت مسمى حقوق الفرد وحرياته. وتبرز خطورة هذه الأيديولوجيا أكثر في كونها تُحوّل نسقنا الاجتماعي المكرس لمبدأ الخضوع إلى طبيعة؛ أي أن هذا النسق هو الطبيعي والطبيعي لا يقبل التشكيك لأنه طبيعي.

تبرز خطورة الأيديولوجيا أيضا في أنها تبرر الاستغلال بأنه شكل طبيعي يولده التنافس؛ فالسيد البورجوازي ولد ليكون سيدا، والعامل البسيط لا تسمح له ظروفه بأن ينافس هذا السيد، وما عليه سوى قبول طرق استغلاله حتى وإن كانت قاهرة، ثم إن النسق الاجتماعي الأيديولوجي أقنعه بتقبل الظروف الدنيا في نمط العيش، وإن ما يجعل نسقنا الاجتماعي يتسم بالبراءة، هو

(1) ريتشرد هارلند: مافوق البنيوية، مرجع سابق، ص71.

(2) المرجع نفسه، ص71.

تقديمه في صورة النسق الطبيعي، الذي يجب أن يكون عليه المجتمع العادل، الذي يدّعي أنه يقدم حقوق الفرد وحرياته على كل مصلحة عامة.

أما علاقة الذات الفردية بالنظام أو السلطة الحاكمة فهي علاقة تحددها الأيديولوجيا؛ لأنها «تكوِّن الأفراد، وفي عملها هذا تضعهم في نظام العلاقات الضرورية للمحافظة على العلاقات الطبقية القائمة. والأيديولوجيا تساءل الأفراد (Interpellates) أو تناديهم (Hails) باعتبارهم رعايا خاضعين للنظام»[1]؛ أي أن الأيديولوجيا تصنع الأفراد، وتراعي في ذلك الحفاظ على النظام الطبقي في المجتمع، لكي تكفل للسيد البورجوازي سيادته وتفوقه، كما تضمن للنظام صناعة أفراد خاضعين وهم غير مدركين لهذا الخضوع؛ لأن الأيديولوجيا تحرص على تقديم هذا الخضوع بأنه الشكل الطبيعي لحياة الفرد في المجتمع.

وفي الختام نشير إلى أن تعريف الأيديولوجيا هو صناعة الذوات، وبمعنى أدق، صناعة الذات الفردية التي تحافظ على نظام المجتمع؛ لأن مفهوم الذات الفردية ظهر مع بروز ما يسمى بالمجتمع البورجوازي الذي يضمن –عن طريق الأيديولوجيا– سلطته على الأفراد الخاضعين دون وعي منهم.

2/ الأيديولوجيا وأجهزة الدولة

انطلق "ألتوسير" في شرحه للعلاقة بين أجهزة الدولة والأيديولوجيا من قراءة التراث الماركسي، لكنه قدم شرحا جديدا لمفهوم الدولة كما صاغه "كارل ماركس" (karl Marx)، وأثبت أن الدولة تخلت عن وظيفتها القمعية في إخضاع الطبقة العاملة، وأفسحت المجال لأجهزتها المبثوثة في المجتمع لاستعمال طرق إخضاع أيديولوجية، تفوق خطورتها كل أساليب القمع المتعارف عليها.

تُعرِّف الماركسية الدولة بأنها جهاز، أو «(آلة)» قمع تسمح للطبقات السائدة (في القرن ١٩ كانت الطبقات السائدة هي البورجوازية وطبقة كبار ملاك الأراضي) أن تحكم سيطرتها على

(1) جون ليشته: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا، مرجع سابق، ص92.

طبقات العمال من أجل إخضـــاعها لعملية الابتزاز لفائض القيمة (أي لعملية الاســـتغلال الرأسمالي)»[1]؛ أي أن وظيفة الدولة كانت محصورة في إخضاع الطبقات العاملة لعملية الاستغلال الرأسمالي، ويتم هذا الإخضـــاع عن طريق اســـتعمال القوة والعنف، وهي في عملها القمعي تُحكِم سيطرة الطبقة البورجوازية وملاك الأراضي على طبقة العمال.

تُفرق الماركســـية في تعريفها للدولة بين ســـلطة الدولة وجهاز الدولة، لأن «كل صـــراع الطبقات السياسي يدور حول الدولة، بمعنى حول السيطرة أي الاستيلاء والاحتفاظ بسلطة الدولة عن طريق طبقة أو تحالف طبقات أو أجزاء من الطبقات. من هنا يجب أن نميز بين ســـلطة الدولة من جهة بمعنى الاحتفاظ بالسلطة أو الاستيلاء عليها والذي هو هدف الصراع الطبقي السياسي وجهاز الدولة من جهة أخرى»[2]، لكن هذا التفريق لا يعني نفي العلاقة بين سلطة الدولة وجهاز الدولة، فهناك علاقة مشتركة بينهما؛ لأن صراع الطبقات السياسية، وإخضاعها للطبقات العاملة، يخدم ســـلطة الدولة؛ بمعنى آخر يمكن القول إن الدولة تحكم ســـيطرتها عن طريق الصـــراع الطبقي، فسيطرة الطبقة ما هي إلا سيطرة للدولة بالدرجة الأولى.

يســـتثمر "ألتوســـير" تعريف الماركســـية للدولة ليلفت النظر إلى أن الدولة تحتوي على جهاز قمعي واحد، في حين تتعدد أجهزة الدولة الأخرى، فهي تشـــمل: «1. المؤســـســـات الدينية، كالكنائس (بالنسبة إلى المسيحيين). ونضيف فنقول: الجوامع أو المساجد بالنسبة إلى المحمديين، والهياكل والمعابد بالنسبة إلى غيرهم.

2. المؤسسات التربوية، مثل المدارس والمعاهد العامة والخاصة.

3. مؤسسة الأسرة.

4. المؤسسات القانونية.

(1) لويس ألتوسير: الأيديولوجية والأجهزة الأيديولوجية للدولة، تر: عايدة لطفي، مجلة أدب ونقد، القاهرة، مصر، 1987، ص76.

(2) المرجع نفسه، ص78.

5. المؤسسات السياسية، مثل الأحزاب.

6. المؤسسات النقابية.

7. المؤسسات الإعلامية، أو مؤسسة الاتصالات، مثل الصحافة ومحطات الإذاعة والتلفزيون.

8. المؤسسات الثقافية، كمؤسسات الأدب والفنون والرياضة»[1]؛ فالدولة هي مجموع أجهزة متعددة المهام ومختلفة الاهتمامات، وهذه الأجهزة هي ما يطلق عليها "ألتوسير" تسمية "الأجهزة الأيديولوجية للدولة"، ومن خلال هذه التسمية يشرح علاقة الدولة بالأيديولوجيا.

يرى "ألتوسير" أن الدولة تخلت عن جهازها القمعي، وتمسكت بأجهزتها المتبقية لنشر أيديولوجيتها، وهو يعلم أن هذا الافتراض الخطير سوف يقابل بالرفض من قبل الطبقة البورجوازية، يقول: «لقد نطقت بالكلمة الحاسمة: دولة. وبالفعل، المعتركات كلها تدور حول الدولة. فعدا مثاليّي الوعي، الذين يتمسكون باعتبار الأيديولوجيا مجرّد فكر ليس إلا، يمكن فعلا الوقوع على منظرين مستعدين لقبول كل ما قيل هنا عن الإيديولوجيات، شرط الامتناع عن التلفظ بكلمة دولة»[2]؛ فهو يعلم –ومنذ البداية– خطورة الطرح الذي أتى به؛ لأن الفكر الذي سبقه، والفكر الذي عاصره، لا يخرج عن تعريف الأيديولوجيا بأنها مجرد أفكار ومعتقدات، لكن "ألتوسير" يربط بفكره الجريء بين الدولة والأيديولوجيا، ليخرج الأيديولوجيا من دائرة الفكر المجرد إلى دائرة الفكر المحسوس.

يدافع "ألتوسير" عن فرضية ارتباط الأيديولوجيا بمؤسسات الدولة، ويخلص إلى طرح مفاده أن الدولة تبسط نفوذها، وسلطتها، عن طريق القمع والأيديولوجية معا، «جميع أجهزة الدولة تؤدي وظيفتها على السواء بالقمع وبالأيديولوجية مع فارق أن الجهاز القمعي للدولة يؤدي وظيفته

(1) ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثية، مرجع سابق، ص25-26.

(2) لويس ألتوسير: تأهيل إلى الفلسفة للذين ليسوا بفلاسفة، تر: إلياس شاكر، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2017، ص177.

بترجيح للقمع في حين أن الأجهزة الأيديولوجية للدولة تؤدي وظيفتها بترجيح للأيديولوجية»[1]؛ أي أن الدولة قد اتخذت من مجال الأفكار سلاحا تعزز به هيمنتها على الشعب، ويتبدى من خلال طرح "ألتوسير" أن الأيديولوجية التي تصدرها أجهزة الدولة أخطر من القمع بكثير.

إن سلطة أجهزة الدولة على المجتمع لا يعني زوال الطبقات المهيمنة في المجتمع، بل إن الأمور تجري «كما لو أن الطبقة التي تستولي على سلطة الدولة، وتصبح مسيطرة، تحتاج، عدا حاجتها إلى الأجهزة القمعية العائدة للدولة (جيش، بوليس، محاكم)، والتي «تعمل باللجوء أولا إلى العنف الجسديّ»، تحتاج إلى نوع آخر من الأجهزة، التي تعمل أولا «على الأيديولوجيا»»[2]؛ فالمجتمع الحديث قد أنتج أشكالا أخرى للهيمنة، لأن شكل الدولة القديم لا يتوافق مع دعاوى التحرر في المجتمع الحديث، الذي تستَّر بغطاء الأيديولوجية ليواكب طرق الاستغلال الحديثة في النظام الرأسمالي.

يضرب " ألتوسير" مثالا عن كيفية عمل جهاز الدولة الأيديولوجي، حيث يرى أن المدرسة حلّت «محل الكنيسة في الماضي (...) فيقع على المدرسة البورجوازية التي تستقبل التلاميذ خمسة أو ستة أيام في الأسبوع لمدة ٨ ساعات في اليوم (والمدرسة مجانية في فرنسا) دور تكوين إنسان المستقبل بالمهارات والقيم المطلوبة والسلوك المفروض على العامل الفني، خبير الأيديولوجية، الوزير، المدير، إلخ، في المجتمع الرأسمالي»[3]؛ فالمدرسة في المجتمع الرأسمالي تنتج أفرادًا يخدمون الأيديولوجية، والأمر ينطبق على أبسط عامل، كما ينطبق على الأفراد الذين يتقلّدون أعلى المراتب في المجتمع؛ لأن مجانية التعليم تكلّف الإنسان أغلى ما لديه، أقصد حرّيته الفكرية وقدرته على كشف حيل المؤسسات الأيديولوجية التابعة للدولة، وكذا القدرة على الإبداع الفردي، الذي يحرر الفكر الإنساني من قيود التبعيةن وإنتاج نسخ مكررة من الذوات الفردية في المجتمع.

(1) لويس ألتوسير: الأيديولوجية والأجهزة الأيديولوجية للدولة، مرجع سابق، ص85.
(2) لويس ألتوسير: تأهيل إلى الفلسفة للذين ليسوا بفلاسفة، مرجع سابق، ص178.
(3) لويس ألتوسير: الأيديولوجية والأجهزة الأيديولوجية للدولة، مرجع سابق، ص68.

المبحث الرابع: تقييم "ما بعد الحداثة"

تعرضت "ما بعد الحداثة" لمجموعة من الانتقادات، بسبب نزعتها الهدَّامة والرافضة لكل ما يتصف بالنظام والشمول، ويربط النقاد بين تيار "ما بعد الحداثة" والمجتمع الصناعي، أو الرأسمالية، التي استعملت كأداة أيديولوجية لقمع الآخر. وفي مقابل هذا الطرح السلبي، يدافع بعض النقاد عن "ما بعد الحداثة"، ويعتبرونها صوتا لمن لا صوت له؛ لأنها دافعت عن الفئات المهمّشة في المجتمع، وكشفت مزاعم الحضارة الغربية عن التفوق العرقي والحضاري، كما أسقطت أسطورة تفوق الرجل الأبيض.

أولا: النقد الموجه لـ "ما بعد الحداثة"

يرى "فريديريك جيمسون"* (Fridrik Jameson) أن "ما بعد الحداثة" قد غطت كل قطاعات المجتمع، لذلك «لا يوجد كبير فائدة في القول بأن المرء "مع" أو "ضدّ" ما بعد الحداثة. بما أنها جد مهيمنة – تلك الميزة البارزة للمشهد الثقافي والفني والاجتماعي»(1)؛ فهو يرى أن "ما بعد الحداثة" هي المهيمنة على المشهد الثقافي والاجتماعي والاقتصادي، سواء قوبلت بالرفض أو القبول، وأنها ظاهرة متجلية في الواقع المحسوس، في فن العمارة والرسم، وفي فن القصة، أما تجليها الأبرز، فيتمثل في ارتباطها بالتقنية الحديثة؛ فالمجتمع "ما بعد الحداثي" هو مجتمع تسيطر عليه الرأسمالية الحديثة، و "ما بعد الحداثة" هي تجل واضح لهذه النزعة، التي حولت المجتمع إلى مجتمع خاضع لمظاهر الاستهلاك والموضة، وهو مجتمع تسيطر عليه الشركات المتعددة الجنسيات، والتي تعتبر شكلا جديدا من أشكال الاستعمار.

* فريديريك جيمسون: ناقد أدبي ومفكر ماركسي أمريكي، يعتبر من أفضل المعروفين في مجال تحليل الاتجاهات الثقافية المعاصرة.

(1) كريستوفر نوريس: نظرية لا نقدية (ما بعد الحداثة المثقفون وحرب الخليج)، تر: عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 1999، ص231.

أما "تيري إيغلتون"* (Terry Eagleton) صـــاحب كتاب "أوهام ما بعد الحداثة"، فيعبّر عن رأيه الصريح في رفض "ما بعد الحداثة"، وهو لا يتردد في وصفها بأنها نتيجة للفشل السياسي، أو الفشل التاريخي، «ولكن مهما كان مصدر ما بعد الحداثة – سواء كان مجتمع ما بعد التصنيع، أم فقدان الحداثة لأهليتها، أم حركات الطليعة الفجة، أم تحول الحضـارة إلى الاسـتهلاك، أم ظهور قوى سياسية حيوية جديدة، أم انهيار بعض الأيديولوجيات الكلاسيكية الخاصة بالمجتمع وبالأفراد، فهو أيضا قد نتج أساسا عن الفشل السياسي»[1]؛ فهو يرى أن "ما بعد الحداثة" لها عدة مصادر؛ فهي نتيجة للمجتمع الصـــناعي المرتبط بالتقنية الحديثة، وهي عند البعض بديل للحداثة، بعد أن فقدت هذه الأخيرة أهليتها وقدرتها في احتواء المجتمع الحديث، الذي تحكمه التعددية كبديل عن المركزية الأوروبية، وهي –أيضـا– تعبير عن آراء حركات الطليعة الرافضـة للحداثة ومخلفاتها الوخيمة على المجتمع بعد الحروب التي عرفتها البشرية.

أما تجليات "ما بعد الحداثة" على المسـتوى الحضـاري؛ فهي تَحوُّل أفراد المجتمع إلى رعايا خاضـعين للاسـتهلاك. وتعريف "ما بعد الحداثة" على المسـتوى الفكري يلخّصـه القول بانهيار الأيديولوجيات القديمة، وأفول المركزية الأوروبية الممجّدة لقيم العقل، والقائلة بتفوق الرجل الأبيض على باقي الأجناس الأخرى، كل هذه المظاهر المعبّرة عن النزعة "ما بعد الحداثية" –حســـب رأي "إيغلتون"– هي تعبير عن الفشل التاريخي.

يرفض نقاد وفلاسـفة "ما بعد الحداثة" –أيضـا– كل الفلسـفات والتوجهات الفكرية التي تمجد العقل، و«المشـــكلة فيما بعد الحداثة هي أنها تنكر العقل إنكارا جذريا وترفض عالم الحداثة رفضا قاطعا إلى درجة أنها تعجز عن إيجاد أي خير حقيقي بالسعي إليه. فهي تنظر إلى كل إيجاب بمثابة شـكل من أشـكال الهيمنة أو مظهر من مظاهر إرادة التسـلط. فبينما يحتفل مفكرو ما بعد

* تيري إيغلتون: منظر أدبي بريطاني، وناقد، ومفكر عام، يعتبر أحد أهم الباحثين والكتاب في النظرية الأدبية.

(1) تيري إيغلتون: أوهام ما بعد الحداثة، تر: منى سلام، مركز اللغات والترجمة –أكاديمية الفنون، مصر، (د.ط)، (د.س)، ص42.

الحداثة اليمينيون بفكرة الهيمنة، يحتفل مفكروها اليساريون بفن تفكيك آليات التسلط، والنتيجة؟ مواجهة مميتة»[1]؛ بمعنى أن "ما بعد الحداثة" بإنكارها قيم العقل، تنكر كل قيمة إيجابية تتسم بها "الحداثة"، وهي تتهم كل الطروحات الفكرية بأنها شكل من أشكال الهيمنة، وتتخذ من الفعل التفكيكي وسيلة لهدم كل الأفكار التي تتسم بالنظام والشمول، كما أنها تبالغ في نزعتها التشكيكية في كل شيء، ووصف كل العلاقات الاجتماعية بأنها علاقات تحكمها السلطة المتخفية، تحت ستار العلم والمعرفة.

يُعاب على نقاد "ما بعد الحداثة" تشاؤمهم وشكهم في كل من يحيط بهم، حيث «يتسم بعد الحداثيين عموما بتشاؤمهم؛ فالكثير منهم تؤرقه آمال ثورية ماركسية ضائعة، وغالبا ما يسيطر عل المعتقدات والفن الذي يوحون به طابع سلبي لا بنّاء. وهم يعتقدون أن الرفاهية العامة ليست ظاهرة جيدة»[2]؛ فأغلب نقاد "ما بعد الحداثة" يتسمون بالسلبية والتشاؤم، ويحلمون بمجتمع طوباوي تتحقق فيه قيم العدالة. وهذا ما تجسده الماركسية في سعيها إلى خلق مجتمع مثالي تسترد فيه الطبقات المقهورة في المجتمع حقوقها المسلوبة.

يرفض "يورغن هابرماس"* (Jürgen Habermas) النزعة "ما بعد الحداثية"، ويرى أن "الحداثة" مشروع لم يكتمل بعد، وهو لا ينتقد العقل الحداثي بقدر ما ينتقد العقل التقني، الذي أوجده التطور التكنولوجي، حيث يؤكد أن «التقدم (المخيف) للتقنية سيصبح أساس المشروعية في النظام الرأسمالي، ويصبح صورة جديدة للأيديولوجيا المعاصرة التي ستوجه (التقنية) الجديدة في

(1) شادية دروري: خفايا ما بعد الحداثة، تر: موسى الحالول، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2006، ص253.

(2) كريستوف باتلر: ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص117.

* مفكر اجتماعي ألماني، من أسرة يهودية، قاد أفكار مدرسة فرانكفورت للنقد الاجتماعي، وطوّر الدراسات الماركسية، وكانت لديه ملاحظات خاصة حول نظرية الاتصال الاجتماعي، نقد العقل الأداتي والتقني، وانتقد تحول الإنسان إلى شيء من الأشياء في ظل عصر التكنولوجيا، وقدّم بديلا عن ذلك تمثل في العقل التواصلي، عُرِفت نظريته بـ (النظرية النقدية)، من كتبه (الحداثة والخطاب السياسي)، القول الفلسفي للحداثة، التقنية والعلم والأيديولوجيا). ينظر: محمد سالم سعد الله: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، مرجع سابق، ص327-328.

سبيل السيطرة على الآخر، والتوجه نحو استغلاله، فضلا عن استخدام التقنية بوصفها أداة للمناورة، لغرض تقديم تنازلات متنوعة قد لا تخدم المصالح الوطنية والقومية لبعض الدول الفقيرة»[1]؛ فهو ينتقد التقنية الحديثة المرافقة لتوجه "ما بعد الحداثة"، ويصفها بأنها شكل من أشكال الأيديولوجيا؛ لأن الدول المتقدمة استعملت التقنية الحديثة للسيطرة على الآخر، الممثل في الإنسان المنتمي إلى دول العالم الثالث.

يرى "هابرماس" أن النقد "ما بعد الحداثي" مازال مدينا للعقل الحداثي، وما يزعجه في نقاد "ما بعد الحداثة" هو «رفضهم الظاهر لقبول أن العقل يجب أن ينال حقوقه، وفي أي حال، إن توجيه نقد جذري للعقل، كما يعتقد هابرماس أنه واقع الحال، معناه أنك من حيث لا تدري، لا زلت مدينا بالفضل للعقل»[2]؛ أي أن "هابرماس" ينتقد فلاسفة "ما بعد الحداثة" في قضية تنكرهم للعقل؛ لأن نزعة "ما بعد الحداثة" تقوم –بالدرجة الأولى– على نقد الفلسفة الممجدة لقيم العقل، لكن "هابرماس" يرى أن نقد العقل هو صورة من صور تبجيل العقل، والاعتراف بفضل هذا العقل؛ ففلسفة "ما بعد الحداثة" لم تصدر من العدم، بل من نقد مبادئ فلسفة الحداثة العقلية.

ثانيا: إيجابيات "ما بعد الحداثة"

تعرضت "ما بعد الحداثة" لهجمات نقدية شرسة بسبب تنكرها لقيم العقل، وفوضويتها ونزعتها التشاؤمية، لكن هذا لا يعني أن "ما بعد الحداثة" لم تحقق أي قيمة إيجابية؛ فقد كشفت هذه النزعة كل أشكال الهيمنة في المجتمع الحديث، كما أزاحت الستار عن مزاعم الحضارة الغربية حول التقدم والتحرر الإنساني، وهي أيضا صوت للمهمّشين في العالم؛ لأن أغلب مفكريها ينتمون إلى الأقليات العرقية في العالم.

(1) محمد سالم سعد الله: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، مرجع سابق، ص213-214.

(2) جون ليشته: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا، مرجع سابق، ص382.

يعترف "تيري إيغلتون" –وهو الرافض لنزعة ما بعد الحداثة– بمحاسن تيار "ما بعد الحداثة"، حيث يؤكد أن تيار "ما بعد الحداثة" أعطى «صوتا مسموعا للمذلولين والمهانين، وهو قد هدد بذلك بتغيير هوية النظام المتغطرسة من أساسها. ومن أجل ذلك من الممكن أن نغفر له كل تجاوزاته الفظيعة»[1]؛ فـ "ما بعد الحداثة" هي النزعة الوحيدة التي لا تصدر عن طبقة فكرية تدّعي النخبوية، والتفوق العرقي والفكري، فهي صوت للتابع، الذي قرر أن يتكلم بعد أن سلبه الرجل الأبيض حق التفكير وتقرير مصيره، كما أن هذه النزعة كانت نتيجة لانفتاح التعليم في الأوساط الأكاديمية الأوروبية العريقة، واستقطابه عددا من المفكرين الملونين والمهاجرين من بلدان العالم الثالث، وقد ساعد هذا الانفتاح على تعدد زوايا النظر، واستحداث طرق جديدة في التفكير كشفت عن بنى السلطة، وأشكال الهيمنة في المجتمع الغربي.

وفي الأخير يمكن القول إن محاسن "ما بعد الحداثة" تلخصت في:

- ✓ تغيير خارطة العالم السياسي، وكشف مزاعم الحضارة الغربية، وفضح قيم الحداثة الغربية عن العقلانية والذات الفردية القادرة على صناعة التاريخ.
- ✓ تمكّن نقاد "ما بعد الحداثة" من إسقاط عرش الرجل الأبيض، الذي تحكم في شعوب العالم لقرون من الزمن.
- ✓ فضح أشكال الهيمنة في المجتمعات الأوروبية التي استعملت المعرفة لخدمة السلطة.
- ✓ إسماع صوت التابع، واستقطاب عدد كبير من المفكرين الملونين الذين ينتمون إلى ثقافات الأطراف، هذا التنوع العرقي نتج عنه تنوع أفكار فكر ما بعد الحداثة الذي أصبح يغطي حيزا كبيرا من ثقافات العالم.

(1) تيري إيغلتون: أوهام ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص47.

الفصل الأول

"التاريخانية الجديدة" و "الدراسات الثقافية"

- المبحث الأول: الدراسات الثقافية
- المبحث الثاني: التاريخانية الجديدة
- المبحث الثالث: علاقة "التاريخانية الجديدة" بـ "الدراسات الثقافية"

الفصل الأول: "التاريخانية الجديدة" و "الدراسات الثقافية"

تُعتَبر "التاريخانية الجديدة" مبحثا هاما من مباحث "الدراسات الثقافية"، وهي توجه نقدي يؤكد على العلاقة الوطيدة بين الأدب والسياسة، ويُهمل القيمة الجمالية للأدب، كما يربط النص بسياقه الثقافي والسياسي والاجتماعي، ويهدف إلى كشف علاقات القوة، وحيل السلطة التي تخفيها النصوص تحت ستار البعد الجمالي والفني.

المبحث الأول: الدراسات الثقافية

إن العلاقة بين "التاريخانية الجديدة" وبين فرع "الدراسات الثقافية" علاقة وطيدة؛ لأن "التاريخانية الجديدة" تتبنى مبادئ النقد الثقافي في تعاملها مع النصوص الأدبية، كما أن "التاريخانيين الجدد" هم نقاد ثقافيون بالدرجة الأولى. وهذه الفرضية سنعمل على إثباتها من خلال مبحث "الدراسات الثقافية"، الذي يتشابك مع "النقد الثقافي" من حيث التسمية، والخلفيات الفكرية، التي تُلحق بتيار "ما بعد الحداثة"؛ فـ "الدراسات الثقافية" هي إفراز نقدي لفلسفات "ما بعد الحداثة"، التي ترفض النظرية وتعتبرها من مخلفات المركزية الأوروبية.

أولا: تعريف "الدراسات الثقافية"

تُعرَّف "الدراسات الثقافية" (Cultural studies) بأنها «تخصص معرفي أو أكاديمي ومنهج تحليل للثقافة من منظور اجتماعي-سياسي أكثر مما هو جمالي»[1]؛ أي أنها تخصص يُدرَّس في البيئة الأكاديمية الجامعية، لكن أغلب نقادها لا ينتمون إلى أسوار الجامعة، ويتميزون بانتمائهم إلى أعراق وهويات مختلفة. كما أن هذا النوع من النقد له صلة وطيدة بالثقافة والمجتمع؛ لأنّ توجه

(1) سايمون ديورنغ: الدراسات الثقافية (مقدمة نقدية)، تر: ممدوح يوسف عمران، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 2015، ص9.

نقاده هو توجه سياسي بالدرجة الأولى، عكس النقد الأدبي التقليدي الذي يركز على القيمة الجمالية للأدب.

تولي "الدراسات الثقافية" قيمة كبيرة لعلاقة النص بالمجتمع؛ فهي نقد دنيوي يربط النص بالعالم، كما أنها «مشروع عبر معارفي cross-disciplinary حديث العهد ومتنام على نحو واسع لتحليل الشروط التي تؤثر في إنتاج جميع أنماط المؤسسات والممارسات والمنتجات الثقافية و استقبالها وأهميتها الثقافية، ومن بينها الأدب الذي يعد مجرد واحد من الأشكال العديدة للممارسات الثقافية الدالة»[1]. وهذا المشروع النقدي ينهل من تخصصات معرفية مختلفة، بل إن السمة المميزة للدراسات الثقافية، أنها مقاربة متعددة التخصصات، فقد «اعتمدت على قضايا ونظريات ومناهج مستقاة من الدراسات الأدبية، والتاريخ وعلم الاجتماع، ودراسات الاتصال والسينما»[2]؛ فالدراسات الثقافية هي ممارسة نقدية موضوعها الثقافة، وهي تَوجه نقدي يعتبر الأدب منتجًا ثقافيا بالدرجة الأولى؛ لأن النقاد الثقافيون يربطون النص بالسياقات الثقافية والاجتماعية أثناء تحليلهم للنصوص الأدبية.

ترتبط "الدراسات الثقافية" أشد الارتباط بالنقد الاجتماعي. كما تراهن على العلاقة بين النص والمجتمع، وتعتبر النص الأدبي وعاءً يحمل قيم المجتمع الذي ينتمي إليه المبدع، وقد «اعتاد مثقفو نيويورك أن يصفوا النقد الثقافي الذي اتسمت به مدرستهم باسم ((النقد الاجتماعي)) لأنهم كانوا يستعملون مفهوم ((المجتمع)) و((الثقافة)) كمترادفين»[3] ؛ بمعنى أن "الدراسات الثقافية" هي

(1) عبد النبي اصطيف: ما لنقد الثقافي؟ ولماذا؟، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 99، 2017، ص23.

(2) كريس ويدُن: الدراسات الثقافية، تر: هاني حلمي حنفي، موسوعة كمبردج في النقد الأدبي (القرن العشرون المداخل التاريخية والنفسية)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، الجزء 9، العدد 919، ص249.

(3) فنسنت ب ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص104.

نقد اجتماعي يبحث في السياقات الاجتماعية المرافقة للنص، وقد اعتبر النقاد الثقافيون "المجتمع" و"الثقافة" شيئا واحدا؛ لأن المجتمع هو الحاضنة الرئيسية لقيم الثقافة.

ثانيا: "الدراسات الثقافية" و "النقد الثقافي"

إن العلاقة بين "الدراسات الثقافية" (Cultural studies) و"النقد الثقافي" (Cultural criticism) علاقة وطيدة، ومن النقاد من يعتبرهما مشروعا نقديا واحدا، وقد «بدأ الاهتمام بالدراسات الثقافية أولا ثم بالنقد الثقافي مزامنا للتغيرات التي نقرنها بما بعد الحداثة»[1]؛ بمعنى أن فلسفة "ما بعد الحداثة" كان لها دور كبير في ظهور "الدراسات الثقافية"، التي أوجدت "النقد الثقافي"، وتتجلى العلاقة بين تيار "ما بعد الحداثة" وبين "الدراسات الثقافية" في البحث المشترك عن حيل السلطة، وطرق اشتغالها داخل النصوص والثقافات.

يُشترط على «النقاد الثقافيين أن يكونوا (مفكري مقاومة) وعلى "الدراسات الثقافية" أن تكون مشروعا تحرريا»[2]، ونقاد "ما بعد الحداثة" هم نقاد ثقافيون بالدرجة الأولى، لأنهم يشتركون في نزعتهم التحررية ورفضهم لكل صور الهيمنة والاستعباد في العالم.

لا يفرق الكثير من النقاد بين "الدراسات الثقافية" و"النقد الثقافي"، وهم يعتبرونهما مسمى لشيء واحد، و«الحقيقة أن البريطانيين من دارسي الثقافة ونقادها لا يميزون في دراستهم ما بين المصطلحين وكثيرا ما يستخدمونهما على نحو متبادل»[3]، وهناك من يعرّف "النقد الثقافي" بأنه «نشاط أو ممارسة تمتح من معين الدراسات الثقافية cultural criticism»[4]؛ أي أن "النقد الثقافي" فرع من "الدراسات الثقافية"، وهما حقلان معرفيان متداخلان؛ لأن النقاد الذين ينتمون

(1) سمير خليل: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي (إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص165.

(2) سهيل نجم: في الحداثة وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص121.

(3) عبد النبي اصطيف: ما لنقد الثقافي؟ ولماذا؟، مرجع سابق، ص22.

(4) المرجع نفسه، ص22.

إلى هذين المجالين من البحث لهم اهتمامات مشـــتركة، وأكثر ما يشـــتركون فيه نزعتهم التحررية، ورفضهم لكل أشكال الهيمنة في المجتمع.

تشترك "الدراسات الثقافية" –أيضا– مع "النقد الثقافي" في «مواجهة الخطابات المؤسساتية وتفكيكها ولا تستجيب لها بل تهتم بالمهمل والمهمّش والمقصى في الخطاب بوصفه شعبيا»[1]؛ بمعنى أن هذا النوع من النقد يحتفي بالمهمّش والشعبي على حساب المركزي والنخبوي، ويعمل على تفكيك الخطابات المركزية التي تدعمها المؤسسة؛ لأن المؤسسة لا تدعم الخطابات الهامشية التي تسعى إلى كشف نزعتها السلطوية، بل تعمل على إقصائها لكي لا يظهر لها أثر في الساحة الإبداعية.

إن التقارب بين حقل "الدراســـات الثقافية" و"النقد الثقافي" لا ينفي وجود بعض نقاط الاختلاف بين هذين المجالين من البحث، وأول نقطة اختلاف بينهما، هي نوع الخطاب المدروس، فـ «الخطاب في النقد الثقافي يكون جماهيريا ومقبولا ومستهلكا على الأغلب بينما الدراسات الثقافية لا تميز هذا عن ذاك فقد يكون الخـــطاب نخبويا وليس جماهيريا ولكنها تقوضه وترفض سياقاته وأنظمته بقوة»[2]، فقد عُرِف عن "النقد الثقافي" اهتمامه بالثقافة الشعبية، فـــــ «الناقد الثقافي الذي يكتب عن عمل كلاسيكي عالي القيمة قد يركز على عمل سينمائي أو حتى على نسخة تعر ساخرة»[3]، والأشكال الإبداعية التي تصدر عن الطبقة الشعبية كانت مهمشة في النقد الأدبي الجمالي، الذي كان يحتفي بكل ما هو نُخبوي وراقي. أما "الدراسات الثقافية" فتدرس الخطابات المهمشـــة لكنها لا توليها أهمية كبيرة، فهي تســـعى إلى تقويض الخطابات النخبوية التي تصـــدر عن ثقافة النخبة؛ لأنها تتحكم في موازين القوى في المجتمع؛ لأن الأفكار الأيديولوجية تتحكم فيها الطبقة الراقية في المجتمع، عن طريق الفن وكل أشكال الإبداع الإنساني.

(1) سمير خليل: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، مرجع سابق، ص167.
(2) المرجع نفسه، ص166-167.
(3) سهيل نجم: في الحداثة وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص120.

يختلف "النقد الثقافي" –أيضا– عن "الدراسات الثقافية" في تعامله مع النسق المضمر، فهو «يتعامل مع نسق مضمر ما ورائي لا يظهر على سطح النص أو الخطاب بينما تهتم الدراسات الثقافية بظواهر ثقافية لها حضور في الخطاب أو النص»[1]؛ فالسمة الرئيسية للنقد الثقافي هو تركيزه على كشف الأنساق المضمرة في النصوص والخطابات، فهو لا يركز على جمالية النص، بل يبحث عن المضمرات النصية التي تؤكد تورُّط النص مع السلطة.

ويتحدد مفهوم "النسق المضمر" «عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظاهر»[2]، فالنسق نظام من أنظمة الخطاب التي تظهر عندما يكون هناك تناقض بين الأنساق/الأنظمة التي يقوم عليها بناء النص، ومهمة الناقد الثقافي هي كشف الأنساق المضمرة التي يخفيها الخطاب، ويمتاز النسق المضمر بتعارضه مع النسق الظاهر الذي يبديه النص. أما "الدراسات الثقافية" فتهتم بتقويض الخطابات الظاهرة والمضمرة على حد سواء.

تتميز "الدراسات الثقافية" عن "النقد الثقافي" في اهتمامها «بالسياقات الثقافية المنتجة وأبعادها المعرفية والفلسفية والاجتماعية والتاريخية بينما النقد الثقافي لا ينشغل بذلك كثيرا»[3]؛ بمعنى أن "الدراسات الثقافية" على خلاف "النقد الثقافي"، تركز على الأبعاد المعرفية، والفلسفية، والاجتماعية للخطابات والنصوص؛ لأنها تتخذ من فلسفة "ما بعد الحداثة" مرجعا رئيسا في تحليلها للخطابات، وهي تولي أهمية كبيرة لهذه الأبعاد لأنها تهدف إلى كشف علاقة الخطابات المعرفية بالسلطة.

(1) سمير خليل: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، مرجع سابق، ص167.

(2) عبد الله الغذّامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005، ص77.

(3) سمير خليل: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، مرجع سابق، ص167.

تسعى "الدراسات الثقافية" إلى فضح الخطابات التي تُروّج لأيديولوجيات وأفكار تخدم مصالح المؤسسات العليا في المجتمع؛ لأن الخطاب تنتجه مؤسسات وهيئات تسعى إلى التحكم في كل شرائح المجتمع. أما "النقد الثقافي" فهدفه لا يتعدى كشف الأنساق المضمرة التي تمررها الثقافة تحت ستار البعد الجمالي، لكن هذا لا ينفي اهتمام النقاد الثقافيين بالسياقات الفلسفية والاجتماعية التي تصدر عنها النصوص.

ثالثا: مركز برمنجهام للدراسات الثقافية

1/ نشأة المركز وأعلامه

ارتبط مصطلح "الدراسات الثقافية" بمركز من مراكز البحث الأكاديمي في بريطانيا، وأُطلق على هذا المركز تسمية "مركز برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة" (Centre for Contemporary Cultural Studies)، ففي «عقد الخمسينيات من القرن المنصرم وضعت الدعائم الأساسية لهذا المركز بمدينة برمنغهام البريطانية كمقر ثقافي تتمحور نشاطاته حول دراسة وتحليل الواقع الثقافي لعامة الناس»[1]. كما أن البداية الحقيقية لمشروع "الدراسات الثقافية" تعود إلى أعمال المفكرين المنتمين إلى هذا الصرح الأكاديمي، حيث «يمكن تقصي الجذور التاريخية للدراسات الثقافية بالرجوع إلى أعمال ريموند ويليامز R.William وريتشارد هوجارت R.Hoggart في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن العشرين، وهكذا حتى نصل إلى إنشاء مركز برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة في سنة ١٩٦٤، تحت إدارة هوجارت ثم تولاه بعده ستوارت هول S.Hal ومن بين المجموعة الكبيرة من الأعمال التي قدمها هذا المركز

(1) حسين حاج محمّدي: مدرسة برمنغهام ماهيتها ورؤاها في بوتقة النقد والتحليل، تر: أسعد مندي الكعبي، المركز الاسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت، لبنان، ط1، 2019، ص9.

ظهر اتجاه علمي متعدد التخصصات في دراسة الثقافة»[1]، وانطلقت من هذا المركز دراسات جادة ومختلفة عن سابقاتها في تحليل الثقافة.

2/ الخلفية الفكرية

قام مركز برمنجهام على خلفيات فكرية متنوعة، وأفاد من أفكار «الحركة النسوية، والماركسية، والسيميوطيقا: أي علم العلامات. وقد يسرت هذه التشكيلة من الاتجاهات طرح أسئلة جديدة، ومن ثم مهدت الطريق نحو تقديم صياغة جديدة أكثر دقة لمضامين مصطلح الثقافة»[2]، حيث اهتم المركز بقضايا اضطهاد النساء في المجتمع الذكوري الغربي، وهموم الطبقة العاملة في المجتمع، كما أفاد من علم العلامات في تأويل الخصوصيات الثقافية للشعوب.

يشاع عن مشروع "الدراسات القافية" في مركز برمنجهام بأنه مشروع ماركسي بالدرجة الأولى، حيث كانت «الرأسمالية هي النظام الذي قام هول ورفاقه بانتقاده ودافعوا ضده عن البديل الاشتراكي في أبعاده السياسية والاقتصادية والثقافية»[3]، وسبب هذا التوجه، رفض مفكري برمنجهام لكل أشكال الهيمنة في المجتمع، ورفض النزعة الفردانية التي روجت لها الرأسمالية، كما سعى أعضاء هذا المركز إلى كشف مساوئ التكنولوجيا الحديثة في تعزيز الهيمنة الثقافية الرمزية على أفراد المجتمع، وكشف حيل الإعلام في نشر أفكار أيديولوجية معينة تصدر عن النخبة المتحكمة في المجتمع.

قامت "الدراسات الثقافية" –كما صاغها رواد مدرسة برمنجهام– على خلفية اجتماعية من خلال البحث في علاقة النص بالبنية الاجتماعية التي ينتمي إليها، كما ربط نقاد هذه المدرسة

(1) أندرو إدجار وبيتر سيدجويك: موسوعة النظرية الثقافية، تر: هناء الجوهري ومحمد الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، العدد 1357/2، ط2، 2014، ص299.

(2) المرجع نفسه، ص299.

(3) تيم إدواردز: النظرية الثقافية وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة، تر: محمود أحمد عبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2012، ص133.

بين الاقتصـــاد والثقافة؛ لأن الثقافة في المجتمع الحديث تخلت عن وظيفتها الجمالية والفنية، وأصبحت وسيلة لكسب المال، فهم «ينظرون إلى الثقافة من زاوية اقتصادية، وبالفعل فقد تمّ تحقيق أرباح مالية بيسرٍ وسهولة اعتمادا على قضايا ثقافية»[1]، وقد أدى ارتباط الثقافة بالاقتصاد لتحوّل الثقافة إلى وسيلة لإرضاء الجماهير، ونشر الأفكار الأيديولوجية، التي سعى أصحاب المال والشهرة إلى نشرها.

كانت الميزة الرئيسية للدراسات الثقافية –في مركز برمنجهام– أنها ذات طابع سياسي، فهي سياسية بالدرجة الأولى؛ لأنها تبحث في علاقة الثقافة بالأسئلة الراهنة في المجتمع، ويرجع هذا التوجه السياسي إلى تأثر رواد مركز برمنجهام بأفكار الفيلسوف الفرنسي "ميشال فوكو" عن الخطاب والسلطة، وهذه «الرؤية ترتكز على تحليل كيفية تسخير السلطة والعلم للاستحواذ على الثقافة في المجتمع، ومن جملة النتائج التي توصل إليها فوكو في بحوثه أن الهوية والسلوك ينتظمان مع الخطاب وتتناسق مكوناتهما في رحابه»[2]؛ بمعنى أن الثقافة تُستَغل لتمرير حيل السلطة في المجتمع عن طريق نشر أفكار أيديولوجية معينة، وهذا يؤدي إلى التحكم في السلوك البشري، والهوية الفردية والجماعية للشعوب في العالم.

(1) حسين حاج محمّدي: مدرسة برمنغهام ماهيتها ورؤاها في بوتقة النقد والتحليل، مرجع سابق، ص41-42.
(2) المرجع نفسه، ص36.

رابعا: موضوع الدراسات الثقافية

تتجاوز "الدراسات الثقافية" دراسة الأدب في بعده الجمالي إلى الاهتمام بكل أشكال الإبداع الإنساني، كما تُدخل أشكالا ثقافية أخرى حيز الدراسة، و«الموضوع الصحيح للدراسة الثقافية ليس الأدب وإنما الممارسات الخطابية في معناها التاريخي، كأبنية بلاغية ترتبط بالمعرفة والقوة. ويحدد إيجلتون من الأشكال الخطابية الجديرة بالدراسة الأفلام وبرامج التلفزيون والأعمال الأدبية الشعبية وكتب الأطفال والنصوص العلمية ثم ((الروائع الكلاسيكية)) بالتأكيد»[1]؛ بمعنى أن "الدراسات الثقافية" تتخطى البحث عن جمالية الخطابات الأدبية وغير الأدبية إلى البحث عن علاقات القوة، وطرق اشتغالها داخل هذه الخطابات، وقد استفادت "الدراسات الثقافية" من أفكار "ميشال فوكو" عن الخطاب في توسيع دائرة المواضيع المدروسة، حيث إن أشكالا كثيرة من الممارسات الإنسانية أُدخلت تحت مسمى الخطاب، كالإنتاج السمعي البصري، والإبداع الشعبي بكل أشكاله، والأدب الموجه للطفل، والخطابات العلمية. كما أن "الدراسات الثقافية" في اهتمامها بما هو شعبي ومهمّش، لا تهمل الأعمال الكلاسيكية الراقية، بل تبحث فيما وراء جمالياتها وتتقصى علاقات السلطة فيها، كما تبحث عن الأفكار الأيديولوجية التي تُروِجُ لها النصوص والممارسات الخطابية.

كان لأفكار "فوكو" عن الخطاب والسلطة أثر بالغ على "الدراسات الثقافية"، مما حول النقد إلى الاهتمام بالبعد السياسي للأدب، حيث ركز نقاد "الدراسات الثقافية" على اكتشاف الأسباب «((السياسية غالبا)) التي تجعل نوعا معينا من النتاجات الجمالية أكثر قيمة من غيره»[2]؛ لأن النصوص التي تؤكد على القيمة الجمالية تبحث عن القبول في أوساط القراء، وهي تسعى في الوقت نفسه إلى تمرير حيل السلطة وأفكارها الأيديولوجية. ومهمة النقاد المنتمين إلى حقل

(1) فنسنت ب ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، مرجع سابق، ص410.

(2) سهيل نجم: في الحداثة وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص119.

"الدراسات الثقافية" هي البحث عن الصراعات السياسية في النصوص التي تمتلك قيمة جمالية أكثر من غيرها.

ركزت "الدراسات الثقافية" على الثقافة الشعبية، في حين اهتمت "الدراسات الأدبية" بالثقافة الرفيعة والفن الراقي، وبدأت "الدراسات الثقافية" في «المدارس الثانوية وتعليم الكبار وخارج جدران الأقسام الجامعية. وضمنت قائمة الشخصيات المهمة في الموجة الأولى منها، التي تناولت بالكتابة الجادة ثقافة الطبقة العاملة في فترة ما بعد الحرب ... وكتبوا ضد تيار المناهج الدراسية الأساسية في الجامعات المعهودة بتركيزها على الأدب الكلاسيكي والتقاليد الفكرية العظمى»[1]؛ بمعنى أن "الدراسات الثقافية" جاءت لتكسر القوالب الجاهزة والتقاليد المتعارف عليها في البيئة الأكاديمية، والدليل على ذلك ظهور هذا النوع من البحث خارج أسوار الجامعة، وفي أوساط تعليم الكبار. وشاع عن الدراسات الثقافية –أيضا– اهتمامها بكل ما هو شعبي ومهمّش، وكذا تركيزها على ثقافة الطبقة العاملة؛ لأن الأدباء والنقاد قبل ظهور "الدراسات الثقافية" كانوا يركزون اهتمامهم على الآداب العظيمة والكلاسيكيات الراقية في الفن، ولأن الموضوع الرئيسي للدراسات الثقافية هو دراسة الثقافة، فقد أدخلت أشكالا ثقافية أخرى حيز الدراسة والنقد.

إن تركيز "الدراسات الثقافية" على الثقافة الشعبية لا يعني تبرئتها من الأفكار الأيديولوجية، فهي تعتبر الثقافة الشعبية خطابا كغيره من الخطابات، ولم «تفترض الدراسات الثقافية بشكل مسبق أن الثقافة الشعبية رديئة، بل اهتمت بالدور الاجتماعي والأيديولوجي لما هو شعبي في تشكيل المعاني والقيم والذاتيات والهويات وفي إتاحة مجالات للتعبير عن مقاومة العلاقات الثقافية والاجتماعية السائدة»[2]، والتركيز على الثقافة الشعبية له أهمية كبيرة في رصد الأنساق الثقافية الموجهة للطبقة الجماهيرية؛ لأن الأدب الجماهيري يتميز بالقبول الواسع في أوساط عامة الشعب، مما يضمن تمرير أكبر عدد ممكن من الأفكار الأيديولوجية التي تضمن الخضوع والتقبل من طرف

(1) تيم إدواردز: النظرية الثقافية وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة، مرجع سابق، ص 131.

(2) كريس ويدُن: الدراسات الثقافية، مرجع سابق، ص248.

أفراد الطبقة الشـعبية. كما أن هذه الثقافة قد تحتوي أشـكالا من الرفض والمقاومة للأنماط الثقافية السائدة، التي تحتوي شفرات ثقافية تُنقص من قيمة كل ما هو شعبي ومهمّش.

خامسا: الدراسات الثقافية تيار معارض

اشتهر نقاد "الدراسات الثقافية" بنزعتهم المعارضة، بسبب توجهاتهم السياسية، وخلفياتهم الفكرية المتأثرة باليسـار الماركسـي المعارض للرأسمالية، التي ارتبط اسمها بالهيمنة والسـلطة. وقد كان موقف "ستيوارت هول" «من الماركسية مضـادا للتزمت الفكري، وفي وقت لاحق، في مجلة "تايمز" كان ينتقد أولئك اليسـاريين الذين اتخذوا موقفا مذهبيا من الماركسـية. وفي موضـع آخر أعلن (1986) بأنه يميل نحو "الماركسـية" دون ضـمانات»[1]. وهذا يثبت أن الخلفية الفكرية لنقاد "الدراسات الثقافية" كانت خلفية ماركسية بالدرجة الأولى، ثم إن الماركسية هي السبب الرئيسي في ظهور فروع "الدراسات الثقافية" الممثلة في الفكر النسوي، وخطاب ما بعد الاستعمار، والتاريخانية الجديدة، وما يوحد هذه الفروع هو دفاعها عن الطبقات المهمشـة في المجتمعات الغربية والشـرقية على حد سواء، فقد استلهمت هذه الخطابات مبادئها من الفكر الماركسي المناهض لكل أشكـال الاستغلال والتسلط في العالم.

انطلق الفكر الذي تبناه رواد "مركز برمنجهام للدراسات الثقافية" من خارج أسوار الجامعة، فقد تم «الترويج لمشـروع الدراسـات الثقافية من خلال برنامج تعليم الكبار ورفض النظام التعليمي السـائد المتصـلب الذي كان يعبر عن مجتمع طبقي متنازع عليه من قبل الحكومات الاشـتراكية في ذلك الوقت»[2]، كشفت "الدراسات الثقافية" تورط المناهج التعليمية مع السلطة، واستغلالها من

(1) تيم إدواردز: النظرية الثقافية وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة، مرجع سابق، ص134.

(2) جون باتنز: الدراسات الثقافية (التاريخ–المادة–المنهج–الأهداف)، تر: لطفي السيد منصور، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 99، 2017، ص236.

طرف الدولة لنشر أيديولوجيات معينة، عن طريق المناهج التربوية التي تسيطر على استقلال تفكير الفرد، وتمنع خروجه عن التفكير السائد بين أفراد المجتمع.

كانت أهداف نقاد "الدراسات الثقافية" واضحة منذ البداية، فـــــــهي «غير حيادية في توجهاتها ولا تدعي الموضوعية العلمية؛ فهي ملتزمة بمعنى أنها تتخذ موقفا سياسيا ونقديا بخصوص ما تلاحظه من مظالم وأضرار خاصة تجاه الضعفاء والمهمشين. وهي ملتزمة من حيث إنها تعزز التجارب الثقافية وتحتفي بها، ومن خلال تحليل دعائمها الاجتماعية، وكذلك من خلال عدها للثقافة جزءا من الحياة اليومية. باختصار، الالتزام هنا يعني محاولة الانغماس في العالم وقضاياه»[1]؛ بمعنى أنها لم تتستر تحت موضوعية البحث الأكاديمي وحياده المزعوم؛ فنقاد "الدراسات الثقافية" تجندوا لإيصال صوت الطبقة المهمشة في المجتمع، كما أنهم لا ينكرون توجههم السياسي. على عكس البحث الأكاديمي، الذي كرس نقاده أنفسهم لخدمة مصالح الطبقة البورجوازية دون وعي منهم أحيانا؛ لأن المدارس الحكومية كانت تولي أهمية كبيرة للأدب الرفيع الذي يصـــدر عن ثقافة النخبة في المجتمع، وكانت تُدّرسه باعتباره الأدب الوحيد الذي يستحق تسمية الأدب، أما أشكال الإبداع الشعبي فقد تم إقصاؤها من دائرة الفن؛ لأنها لا ترقى لهذه التسمية.

تبنى رواد "الدراســـات الثقافية" مقولات النقد الدنيوي، وركّزوا على دراســـة أدب الطبقة الشعبية الذي يعبر عن هموم ثقافة الكتلة في المجتمع، وكان هدفهم أن يلفتوا النظر إلى أشكـــال من الإبداع الإنساني، الذي قدم جمالية مختلفة، أغفلها النقاد الأكـاديميون الذين كانوا ينشطون داخل أسوار الجامعة.

(1) سايمون ديورنغ: الدراسات الثقافية، مرجع سابق، ص12.

المبحث الثاني: التاريخانية الجديدة (New Historicism)

أولا: المصطلح

نشأت "التاريخانية الجديدة" في ثمانينيات القرن الماضي، وهي نسبت إلى الناقد الأمريكي "ستيفن غرينبلات"* (Stephen Grenblat)، وهو الناقد الأكثر شهرة في التاريخانية الجديدة، ومصطلح "التاريخانية الجديدة" (New Historicism) عند "ستيفن غرينبلات" هو بديل لمصطلح "شعرية الثقافة" (Cultural Poetics)؛ لأن "غرينبلات" أطلق «مصطلح الشعرية الثقافية سنة 1980 ليعدل عنه سنة 1982، ويسمي منهجه بـ "التاريخانية الجديدة"، ثم ما لبث أن عاد إلى المصطلح الأول سنة1988»[1]، وهذا يعبر عن الاضطراب الذي رافق ظهور المصطلح؛ لأن المصطلح وُضع بطريقة عفوية غير مُنهجة، حيث صرّح "ستيفن غرينبلات" «أن استخدام هذا المصطلح جاء بصورة عفوية ومن غير سابق دراسة وتخطيط، وأنه قد فوجئ بأن هذا المصطلح شاع وانتشر، وبات متداولا في الدراسات الأدبية ونظرية الأدب»[2]. والمصطلح الشائع في الدراسات النقدية هو مصطلح "التاريخانية الجديدة" الذي يقترن ذكره بمصطلح "شعرية الثقافة" في بعض البحوث والدراسات.

في البيئة النقدية العربية تستبدل الناقدة "بشرى موسى صالح"** مصطلح "شعرية الثقافة" بمصطلح "بويطيقا الثقافة"، حيث نسبت المصطلح إلى "غرينبلات" في قولها «(بويطيقا الثقافة) هذا المصطلح أشاعه الناقد الأمريكي (ستيفن غرينبلات) أستاذ جامعة كاليفورنيا، في الثمانينات

* ستيفن غرينبلات: ناقد أدبي ومنظر أمريكي، وأستاذ العلوم الإنسانية بجامعة هارفارد أمريكا.

(1) غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة والأدب، تر: لحسن أحمامة، المركز الثقافي للكتاب، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2018، ص5.

(2) المرجع نفسه، ص5.

** بشرى موسى صالح: أستاذة النقد الأدبي الحديث في الجامعة المستنصرية ببغداد.

من هذا القرن ودعا فيه إلى العناية بالشـــعرية الثقافية الجديدة أو التاريخانية الجديدة»[1]، وهي تستعمل ترجمة جديدة لمصطلح "شعرية الثقافة"، حيث تستبدل كلمة "شعرية" بكلمة "بويطيقا" للدلالة على "التاريخانية الجديدة".

بالعودة إلى ذاكرة مصطلح "التاريخانية الجديدة" نجد أن هذا المصطلح قد ورد في البحوث الأكاديمية تحت مسميات عديدة، لكن التسمية الأكثر شيوعا –بالإضافة إلى تسمية "التاريخانية الجديدة"– هي تسمية "شعرية الثقافة".

ثانيا: مفهوم "التاريخانية الجديدة"

تندرج "التاريخانية الجديدة" تحت مظلة "النقد الثقافي"، وهي «إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة ما بعد البنيوية»[2]؛ بمعنى أنها أسلوب نقدي يتخطى شكلانية النص وشعريته، إلى البحث في علاقة النص بالثقافة التي أنتجته. و" التاريخانية الجديدة" هي التســـمية الإجرائية لمصـــطلح "الشـــعرية الثقافية"؛ لأن "غرينبلات" أطلق على «ممارســـته النقدية في التاريخانية الجديدة مفهوم (شعرية الثقافة) بقصد تقديم قراءات عميقة ومستنيرة للخطابات الأدبية»[3]، فهي إذن ممارسة نقدية تُعنى بقراءة النصوص والخطابات الأدبية، وغير الأدبية في علاقتها بثقافتها الأم؛ لأنها تندرج تحت مسمى "شعرية الثقافة"؛ بمعنى البحث عن أدبية الثقافة قياسا على أدبية الأدب.

(1) بشرى موسى صالح، بويطيقا الثقافة (نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي)، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، العراق، 2012، ص8.

(2) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص 80.

(3) سمير خليل: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، مرجع سابق، ص139.

1/ ثنائية النص والسياق في "التاريخانية الجديدة"

تربط "التاريخانية الجديدة" النص بالسياق، وتولي أهمية كبيرة للسياقات الاجتماعية والثقافية التي شـــكلت النص الأدبي؛ لأن «الأدب له قاعدة تاريخية، والأعمال الأدبية ليســـت نتاج وعي فردي؛ بل نتاج عدد من القوى الاجتماعية والثقافية. ومن أجل فهم أدب شـــخص بعينه، لا بد من اللجوء إلى كل من الثقافة والمجتمع اللذين أنتجاه في المقام الأول»[1]. والهدف من ربط النص بالسياق، هو اكتشاف بنى الهيمنة التي تحكمت في إنتاج هذا النص؛ فالنص في نهاية الأمر ما هو إلا بنية دالة شكّلتها الأنساق الثقافية التي تحكمت في العصر الذي كتب فيه النص.

تنطلق "التاريخانية الجديدة" من فرضية أن النص جزء لا يتجزأ من السياق العام الذي كتب فيه، كما تتخذ من النص وسـيلة لرصـد أهم الأنسـاق الثقافية المتحكمة في مجتمع ما، وترصـد "التاريخانية الجديدة" كل التمظهرات الثقافية، وهي لا تفرق بين المركز والهامش؛ لأن النص يلتقط كل «ما هو هامشـي، وما هو واقعي يومي، بعيدا عن كل رؤية نخبوية مهيمنة ومتفوقة»[2]، وهذا ما يطلق عليه "ستيفن غرينبلات" تسمية "شعرية الحياة اليومية" (The poetics of everyday life)؛ فالثقافة تتمظهر عبر النصوص، والنص يمتص كل عناصر الثقافة التي ينتمي إليها.

تركز "التاريخانية الجديدة" على ربط النص بالسياقات السياسية والثقافية والتاريخية المحيطة بالنص، حيث تنحصر مهمة الناقد التاريخاني في «إماطة اللثام عن السياقات التاريخية التي ولدت فيها النصوص واستقبلت للمرة الأولى. ولعل انتباههم الفائق كان على أشكال السلطة في مختلف أشـكالها السـياسـية والمعرفية والخطابية»[3]، أي أن النص الأدبي يُضـمر بداخله أنسـاقا ثقافية،

(1) موكيش ويليامز، التاريخانية الجديدة والدراسات الأدبية، تر: سناء عبد العزيز، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 99، 2017، ص331.

(2) جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، شبكة الألوكة، المغرب، (د.ط)، 2011، ص197.

(3) غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة والأدب، مرجع سابق، ص 9.

ومعطيات تاريخية تبرز في شكل خطابات مهيمنة، تعبّر عن الصراع السياسي والتاريخي الذي اتسم به عصـــر الكاتب، والناقد التاريخاني الجديد يتجاوز البحث عن جمالية الأدب إلى رصـــد أهم الدلالات الرمزية التي تعبر عن البنية التحتية التي شكلت الخطاب الأدبي.

كما تدافع "التاريخانية الجديدة" عن فرضـية ارتباط النص الأدبي بأيديولوجيا العصـر، لأن «الأدب إنتاج أيديولوجي، يتواجد في علاقة مع اللغة، ومختلف أشـكال اسـتعمالها، فهو إنتاج لا يوجد إلا بالعلاقة مع الأيديولوجيا ومع التاريخ، تاريخ التشـــكلات الاجتماعية وتاريخ الإنتاج الأدبي وتطور أدواته وتقنياته الأساسية ومواد عمله»[1]؛ فالكاتب يتأثر بأيديولوجيا العصر، وأفكار الطبقة التي ينتمي إليها، وهنا إما أن يكون الأدب متورطا وخادما للطبقة المهيمنة، وإما أن يقف في دائرة المعارضة، فيتبنى بذلك مهمة كشف ألاعيب وحيل السلطة السياسية.

ترى "التاريخانية الجديدة" أن النص يزخر بالتناصـــات التاريخية والســـياســـية، ومهمة الناقد التاريخاني هي الكشـــف عن العلاقة بين النص وبين الثقافة التي ينتمي إليها هذا النص، وهم بذلك يتجاوزون جمالية الأدب، ويتبنون «افتراضين لما بعد البنيوية، أولهما: أن النص لا يمكن فهمه إلا إذا وضـــعنا المزاعم في فكر العصـــر وليس في عقلية الكاتب. وثانيهما: مبدأ التناص، (فالعمل الأدبي بمثابة وثيقة تاريخية أخرى أو نص متجذر في الســـياق)، فالتناص هو الوســـيلة الوحيدة لفهم السياق»[2]؛ أي أن تناص النص مع المجتمع يكشـف لنا عن الصـراعات التاريخية والسياسـية التي ميزت عصر الكاتب، والكاتب في هذه الحالة لا يختلف عن المـــؤرخ الـذي يُدوّن أحداث عصره.

تقول "التاريخانية الجديدة" بدنيوية النص الأدبي، وهذا الرأي تبناه "إدوارد سعيد" الذي قال عن النصـــوص أنها «دنيوية، وهي أحداث إلى حد ما، وهي فوق كل هذا وذاك قســـط من العالم الاجتماعي والحياة البشـــرية، وقســـط بالتأكيد من اللحظات التاريخية التي احتلت مكانها فيها

(1) عمار بلحسن: الأدب والايديولوجية، المكتبة التقدمية، مرجع سابق، ص51.

(2) موكيش ويليامز، التاريخانية الجديدة والدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص332.

وفســـرتها حتى حين يبدو عليها التنكر لذلك كله»[1]، فهو يؤكد على تاريخانية النص الأدبي، وامتصاص النص للقيم الثقافية التي أنتجته، كما أن النص يكشف أيضا عن الصراعات السياسية، وحيل السلطة في الإبقاء على هيمنتها، وبسط نفوذها على كل شرائح المجتمع.

2/ تأثير أيديولوجيا العصر على المؤلف والقارئ

تكشـف" التاريخانية الجديدة" عن الأفكار الأيديولوجية في النصـوص الأدبية، لكن هذا لا ينفي تورط الكاتب والقارئ في إعادة إنتاج هذه الأيديولوجية، فـــــــــ «القارئ كالمؤلف معرض للمؤثرات الإيديولوجية في عصـره. ومن هنا، فلا إمكانية لتفسـير أو تقييم موضـوعي للنص»[2]، وهذا يحيلنا على فكرة انمحاء الذوات الفاعلة كما صـــاغها "ميشـــال فوكو"، فالذات التي أنتجتها خطابات أيديولوجية لا يمكن أن تتنصـــل من هذه الخطابات، ولا وجود لذات مبدعة تُنتِج خارج خطاب العصر وأنساقه المضمرة.

3/ مبدأ التفاوض والتفاعل

تشتغل "التاريخانية الجديدة" ضـمن تصـور نظري مفاده أن: «النصـوص والخطابات تتفاعل وتتفاوض فيما بينها تناصـيا داخل حقبة تاريخية معينة، بمعنى أن النص الأدبي يمتص سـياقيا ما تعبر عنه النصـوص الأخرى، وتتداخل معه دلالة وتشـكيلا ورؤية. كما أن هذا الخطاب يتناص مع باقي النصـــوص والخطابات الموازية أو المتقابلة، لتتشـــكل منظومة فكرية واحدة بفضـــل هذا التثاقف والتلاقح»[3]، تفضـي فكرة التفاوض والتفاعل بين النصـوص الأدبية وغير الأدبية إلى تحليل يسـقط جمالية النص؛ أي أن عمل التاريخاني الجديد يتجاوز الاهتمام بجمالية النص إلى البحث عن

(1) إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، تر: عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، (د.ط)، 2000، ص8.

(2) جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص196.

(3) المرجع نفسه، ص197.

السياقات التي امتصها النص الأدبي، الذي وُلد موازيا لنصوص غير أدبية، وهذا يُبرّر القول بالتبادل بين النص وبين التاريخ، ويؤكّد فرضية احتواء النص على بنى الهيمنة التي تحكمت في عصر الكاتب.

تبحث "التاريخانية الجديدة" عن علاقة الثقافة بالسلطة، وهي «تعامل الثقافة بوصفها أساسا لجعل السلطة أكثر تجريدا، ووسيلة للتأثير على الناس من خلال التعليم، والاتصالات، والدعاية، وحشد الجيوش وقوة الشرطة، لكسر قوة الثقافات الأخرى»[1]؛ فهي تربط المعرفة العلمية والمظاهر الثقافية بالسلطة؛ أي أن الثقافة تساعد على جعل السلطة غير مرئية، لأنها لا تقترن بالعنف، لكنها تحرض على القوة والعنف بطريقة غير مباشرة.

ومن هنا يمكن القول: إن الأدب كمنتج تخييلي يُمَكِّننا من رصد أهم الأنساق الثقافية المهيمنة في عصر الكاتب، كما أن هذا الأدب يمكن أن يكون وسيلة لترسيخ بنى الهيمنة في ثقافة ما.

4/ "التاريخانية الجديدة" ممارسة وليست نظرية

صرّح "غرينبلات" أن "التاريخانية الجديدة" ليست نظرية متكاملة، أو منهجا دقيقا، «إن لم أستطع أن أعرف التاريخانية الجديدة ، فعلى الأقل تحديد موقعها كممارسة بدلا من كونها مذهبا – لأنها كما أرى – وأنا الشخص الذي ينبغي أن يعرف ذلك ليست مذهبا على الإطلاق»[2]، و السبب الحقيقي لحصر "غرينبلات" "التاريخانية الجديدة" في حيز الممارسة بدلا من اعتبارها منهجا، هو ظهورها متزامنة مع تيار "ما بعد الحداثة"، الذي يُشكك في النظرية ويعتبرها إرثا للمركزية الغربية؛ فهو يتنصل من تسمية "التاريخانية الجديدة" بالمنهج، لتجنب النقد الذي سيُوجّه إليه من طرف نقاد "ما بعد الحداثة"، الذين يمقتون كل ما له علاقة بالنظرية.

(1) جيونجيفر هرفاي سزابو: التاريخانية الجديدة وشعرية الثقافة، مرجع سابق، ص35.

(2) ستيفن جرينبلات: الثقافة والشعرية الثقافية، مرجع سابق، ص304.

يُقِرّ "ستيفن غرينبلات" بصعوبة تعريف "التاريخانية الجديدة"؛ لأن إحدى «الخصائص الغريبة للتاريخانية الجديدة أنها استعصت على التعريف النهائي»[1]، وسبب هذه الصعوبة هو علاقتها المضطربة بالنظرية الأدبية، فهي ليست منهجا أو نظرية في النقد. لكن هذه الصعوبة لم تمنع النقاد من وضع تعريف لهذه الممارسة النقدية، حيث يُجمِع أغلب الباحثين على تعريف "التاريخانية الجديدة" بأنها «منهج يسعى بالاتكاء على القراءة الفاحصة إلى استعادة القيم الثقافية التي امتصها النص الأدبي، لأن ذلك النص، على عكس النصوص الأخرى، قادر على أن يتضمن بداخله السياق الذي تم انتاجه من خلاله»[2]؛ أي أن القراءة التاريخانية للنص الأدبي هي استدعاء للمكون الثقافي في تحليل النص الأدبي، وكذا ربطه بالسياقات التي أنتجه، وهي تجاوز للتحليل البنيوي الشكلاني الذي يركز على عنصر اللغة، و يهمل السياقات والظروف المحيطة بالنص الأدبي.

ثالثا: "التاريخ" في مرآة "التاريخانية الجديدة"

يتضمن مصطلح "التاريخانية الجديدة" إشارة مباشرة لمصطلح التاريخ، وهذا يدفعنا إلى البحث عن نظرة نقاد "التاريخانية الجديدة" للتاريخ، والبحث عن موقع التاريخ في هذا التيار الجديد من البحث.

تتسم "التاريخانية الجديدة" بالتشكيك في التاريخ، وهي لا تؤمن بفكرة التاريخ النقي؛ فالتاريخ –عند نقاد التاريخانية الجديدة– «أقل أمانا من الفن في محاولته لتمثيل العالم؛ لأنه أكثر تكلفا، وأكثر تعبيرا عن الرموز الثقافية من الفن في حد ذاته»[3]؛ بمعنى أن "التاريخانية الجديدة" تبحث عن التمثيلات الثقافية في سجلات التواريخ الرسمية للشعوب وثقافاتها، وهي «ترى أن ما

(1) ستيفن جرينبلات: الثقافة والشعرية الثقافية، مرجع سابق، ص304.
(2) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص80.
(3) جيونجيفر هرفاي سزابو: التاريخانية الجديدة وشعرية الثقافة، مرجع سابق، ص35.

يعرف بالصيغة الثقافية أو النمط الثقافي السائد، والذي يمكن أن تصف من خلاله حقبة تاريخية ما، إن هو إلا تمظهرات الخطاب الذي تبنته الطبقة الحاكمة في ذلك العصر، وأن هناك خطابات أخرى مضادة غير رسمية تم قمعها وإسكاتها وتهميشها»[1]؛ فهي تبحث عن المسكوت عنه والمغيب عن سجلات التاريخ الرسمي الذي كتبته الطبقة الحاكمة في ذلك العصر.

تعود فكرة اللاتجانس التاريخي إلى الفيلسوف "ميشال فوكو" الذي تبنّى فكرة لا خطية التاريخ؛ فالتاريخ عنده «ليس "تدفق الاستمرارية" (مثل تيار) ولكن سلسلة متقطعة من الفجوات (مثل الطبقات الجيولوجية) متجاورة الواحدة مع الأخرى؛ إن الفجوة التي يقف داخلها المؤول التاريخي واحدة من تلك الفجوات النسبية»[2]؛ فالتاريخ لا يمضي وفق خطية واستمرارية ثابتة، بل يحدث أن يتوقف نتيجة صراع ما، فتحدث قطيعة بين الأحداث السابقة واللاحقة، أو بين الماضي والحاضر، لذلك تنظر "التاريخانية الجديدة" إلى الأدب كـ «جزء من سياق تاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى من مؤسسات ومعتقدات وتوازنات قوى وما إلى ذلك»[3]، وعلى التاريخاني الجديد أن يكشف الصراعات التي تتسرب إلى النص عبر الثقافة، كما يتوجب عليه – أيضا- الكشف عن القوى المتحكمة في ذلك العصر.

تختلف مهمة التاريخاني الجديد عن مهمة المؤرخ، أو التاريخاني التقليدي، حيث يُصِرّ "ميشال فوكو" بأن «المؤرخين غير قادرين على تمثيل الماضي موضوعيا، ذلك أنهم لا يسعهم أن يعرفوا ومن ثمة أن يقيموا مسافة بينهم وبين الظروف التي أنتجتهم وضبطتهم بوصفهم كائنات اجتماعية واقعة في شرك ممارسة انضباط تاريخي»[4]؛ أي أن المؤرخ غير قادر على كشف الصراعات وبنى الهيمنة التي تحكمت في عصره، لأنه خاضع لسلسلة من الخطابات التي جعلت منه ذاتا

(1) غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة والأدب، مرجع سابق، ص8.
(2) المرجع نفسه، ص110.
(3) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص81.
(4) غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة والأدب، مرجع سابق، ص121.

خاضعة، أما التاريخاني الجديد فإنه يسعى إلى التملص من شرك الخطابات السائدة في عصره، عن طريق تأويل الصراعات السياسية التي امتصها النص الأدبي من ثقافة عصره.

رابعا: الفرق بين "التاريخانية التقليدية" و "التاريخانية الجديدة"

قبل مناقشة الفرق بين "التاريخانية الجديدة" و "التاريخانية التقليدية"، ينبغي الإشارة –أولا– إلى أن "التاريخانية الجديدة" ليست نسخة مطورة من "التاريخانية التقليدية"؛ وقد أشرنا سابقا إلى أن تسمية "التاريخانية الجديدة" وضعت من طرف الناقد "ستيفن غرينبلات" بطريقة عفوية، كما أنه استبدلها بتسمية "شعرية الثقافة"، لكن هذا التباين لا يعني أن هذين المجالين من البحث لا تجمعهما أي نقاط مشتركة.

تلتقي "التاريخانية الجديدة" مع نظيرتها القديمة في «مفهوم روح العصر، حيث تؤمن المدرستان بأن الأدب جزء من السياق التاريخي العام للمجتمع، وبأن النصوص الفردية قادرة على امتصاص ذلك السياق والاحتفاظ به كجزء من بنيتها الداخلية، ومن ثم إعادة إنتاج من خلال عمليات القراءة المتكررة»[1]؛ بمعنى أنهما يتفقان حول فكرة تحول النص الأدبي إلى وثيقة تنقل الأحداث التاريخية التي جرت في عصر المؤلف؛ أي أن المؤلف يعمل عمل المؤرخ بتضمينه في نصه أحداثا تاريخية تبقى حية بفعل القراءة المتكررة، والقارئ في هذه الحالة غير معني بتأويل الأحداث التاريخية أو التفكير في ما تم نقله من طرف الكاتب.

تؤمن "التاريخانية التقليدية" بفكرة خطية التاريخ، حيث «إن التاريخ، بالنسبة لمعظم المؤرخين التقليديين، سلسلة أحداث لها علاقة خطية (linear)، وسببية (causal): حدث أ يسبب حدث ب، وحدث ب يسبب حدث ج، إلخ... فضلا عن ذلك، يعتقدون أننا قادرون بشكل تام، عبر التحليل الموضوعي، على إماطة اللثام عن الوقائع حول الأحداث التاريخية»[2]،

(1) غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة والأدب، مرجع سابق، ص7.
(2) المرجع نفسه، ص133.

وهم يدَّعون أنهم قادرون على التحليل الموضـــوعي الحيادي للأحداث؛ لأن الأحداث التاريخية – عند التاريخانيين التقليديين- تربطها علاقة ســـببية، على عكس التاريخانيين الجدد، الذين يقولون باستحالة «التحليل الموضوعي. فمثل جميع البشر، يعيش المؤرخون في زمان ومكان معينين، وتتأثر نظراتهم للأحداث الجارية والماضـــية في عدد لا يحصـــى من الطرق الواعية وغير الواعية بتجربتهم الخاصة داخل ثقافتهم. قد يظنون أنهم موضوعيون، بيد أن هذه النظرات لما هو صائب أو زائف، ولمـــــــــا هو متحضر أو متخلف، ولما هو هام أو تافه، وهلم جرا، سيؤثر بشدة في الطرق التي يؤولون بها الأحداث»[1]؛ بمعنى أن التاريخانيين الجدد يهتمون بتأويل الأحداث التاريخية؛ لأن المؤرخ لا يمكن أن يكون موضـــوعيًا وحياديًا، فهو في النهاية شـــخص ينتمي إلى ثقافة معينة ويؤمن بأيديولوجية ما، تحجب بصره عن بعض التجاوزات والتحيّزات العرقية التي يؤمن بها أبناء شعبه تجاه الشعوب الأخرى.

تختلف "التاريخانية الجديدة" عن "التاريخانية القديمة" في إدخالها عنصر الثقافة أثناء مقاربتها للنصـــوص والخطابات الأدبية؛ لأن النص الأدبي جزء من الســـياق التاريخي العام، وهو يتفاعل مع باقي الســـياقات الثقافية الأخرى، وهو لا يمتص الســـياقات فقط بل يتعدى ذلك إلى الدفاع عن أيديولوجيات معينة؛ لأنه جزء من الثقافة التي أنتجته.

تحتل الذات مكانة بارزة في أبحاث التاريخانيين التقليدين والجدد، حيث «إن الالتزام المركزي عند التاريخانيين، التقليديين والجدد، لهو مع الذات بوصـــفها نتاج القوى التي لا نمارس عليها أي رقابة»[2]؛ أي أن التاريخانيين يركزون على الذات الخاضـــعة لرقابة المجتمع والســـلطة معًا؛ فالذات تمارس فعل الخضوع لأيديولوجيات معينة دون وعي منها، كما تخضع للأعراف والقيود التي تفرضها الثقافة التي تنتمي إليها. ومهمة الناقد التاريخاني هي كشـف أنواع القوى التي شـكلت الذات، لأن

(1) غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة والأدب، مرجع سابق، ص135.

(2) المرجع نفسه، 128.

الذات في النهاية ليست سوى منتج سلطوي. هذا الطرح تبناه نقاد "التاريخانية الجديدة" الذين طبقوا أفكار "ميشال فوكو" عن الخطاب والسلطة.

ركّز النقاد التاريخانيون الجدد على ربط التاريخ بالسياسة، وكان هدفهم في ذلك «نقض التأريخ التقليدي لافتراضه إمكانية تناول الحقب الزمنية بشكل إجمالي يستخلص منه حقيقة كليانية totalizing، مما يفضي إلى تحييد خطاب السلطة ...يتجه المنظرون الآن إلى دراسة التاريخ من منظور "بين معرفي" بوصفه ممارسة نقدية ونشاطا اجتماعيا سياسيا»[1]؛ فالناقد التاريخاني الجديد لا يؤمن بالحقائق الشاملة عن الحياة؛ لأن الحقيقة التاريخية قد تكون خادمة للسلطة، ثم إن المؤرخ التقليدي يهمل الصراعات والخطابات الهامشية التي تحدث في مجتمعه.

خامسا: مرجعيات لـ "التاريخانية الجديدة"

تدين "التاريخانية الجديدة" لفلسفات "ما بعد الحداثة" كما تستثمر بحوث الأنثروبولوجيا التأويلية، وهي تجمع –أيضا– بين «مجموعة من المناهج والمقاربات الأدبية وغير الأدبية، كالتاريخ، والسياسة، والاقتصاد، والثقافة، والإعلام، والفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والأنثروبولوجيا»[2]، فهي مقاربة متعددة المشارب والتخصصات، وسبب هذا التعدد هو انتماؤها إلى حقل "الدراسات الثقافية" الذي يتميز بتنوع مصادره ومناهجه الاجرائية.

تستند "التاريخانية الجديدة" إلى مرجعيات معرفية وفلسفية متنوعة، كما تستدعي عدة نظريات نقدية «كالماركسية والتحليل النفسي ونظريات اللغة والسيميوطيقا»[3]، لكن أهم «مصدرين أثرا على هذا الأسلوب في القراءة النقدية هما مؤرخ الخطاب الفرنسي ميشيل فوكو،

(1) ماري تيريز عبد المسيح: القراءة التاريخية للنصوص وكتابة النصوص التاريخية، مرجع سابق، ص164.

(2) جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص198.

(3) دانكان سالكليد: التاريخانية الجديدة، تر: دعاء إمبابي، موسوعة كمبردج في النقد الأدبي (القرن العشرون المداخل التاريخية والنفسية)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ج9، العدد 919، ص101.

وعالم الأنثروبولوجيا الاجتماعي الأمريكي كليفورد جيرتز»[1]؛ فـــ "التاريخانية الجديدة" تقوم على أفكار الفيلســـوف الفرنســـي "ميشـــال فوكو" وجهوده في تحليل الخطاب، كما تســـتفيد من "الأنثروبولوجيا التأويلية".

1/ "ميشال فوكو" و "التاريخانية الجديدة"

قامت "التاريخانية الجديدة" على جهود الفيلســوف الفرنســي "ميشــال فوكو" (Michel Foucault)، حيث «استعار جرينبلات نظرية فوكو للخطاب التي وازنت بين اللغة والقهر، ليضفي عليها دلالة اقتصادية توازن بين المعاملات التجارية في المجتمع الرأسمالي والتواصل اللغوي»[2]؛ بمعنى أن المجتمع الرأسمالي لم يعد بحاجة إلى القوة الحقيقية لتحقيق أهدافه، فقد اتخذ من اللغة وســـيلة لإخضاع الأفراد في المجتمع، كما «وظف التاريخانيون الجدد ثلاث استراتيجيات لـــفوكو: مفهومه للخطاب، وبناء السلطة والمعرفة، وإشكالية موضوعات الدراسة البشرية، وذلك لتعيين موضع الأدب والنصوص الأدبية في سياقهما التاريخي والثقافي»[3]، وهذه العناصر الثلاث مترابطة بينها أشد الارتباط؛ لأن فكر هذا الفيلسوف موسوعي وعصي عن الترتيب الذي يفضي إلى ما يعرف بالنظرية.

أ/ مفهوم الخطاب عند "ميشال فوكو"

يُفهم الخطاب عند "ميشال فوكو" انطلاقا من مفهوم "الممارسة غير الخطابية"؛ وهي «حقل مؤسساتي ومجموعة أبحاث وممارسات وقرارات سياسية وتسلسل سياقات اقتصادية»[4]؛ فالخطاب قد يكون قرارا سياسيا، أو ممارسة اقتصادية، كما أنه قد يرتبط بتسلسل أحداث داخل المجتمع،

(1) دانكان سالكليد: التاريخانية الجديدة، مرجع سابق، ص101.
(2) ماري تيريز عبد المسيح: القراءة التاريخية للنصوص وكتابة النصوص التاريخية، مرجع سابق، ص168.
(3) موكيش ويليامز: التاريخانية الجديدة والدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص331.
(4) ميشال فوكو: حفريات المعرفة، مرجع سابق، ص151.

تُحتِّم إنتاج خطاب يخدمها ويخدم مصالح مؤسساتها؛ أي أن مفهوم الخطاب عنده ليس لغويا أو مسموعا فقط، بل هو مفهوم ملموس، وبعبارة أدق، الخطاب عند "فوكو" ممارسة يمكن إدراكها بالعين المجردة.

تكمن صعوبة تعريف الخطاب عند "ميشال فوكو" في كونه ليس معطى لغويا، لكن «السبيل الأكثر فائدة لتمحيص المصطلح يتمثل في رؤية الطريقة التي يستخدمها فوكو في مناقشاته عن السلطة والمعرفة والحقيقة، لأن هذه الصيغة ما تشكل الخطاب عنده»[1]؛ فمفهوم الخطاب عند "فوكو" يتبدى من خلال معرفة علاقة السلطة بالمعرفة التي تنير لنا الطريق للوصول إلى الحقيقة؛ فهَمُّ الحقيقة هو أهم هاجس شغل فلاسفة "ما بعد الحداثة" ومنهم "ميشال فوكو" الذي يرى أن «الحقيقة شيء دنيوي ينشأ في الدنيا نتيجة لقيود كثيرة...لكل مجتمع منظومة حقيقة و"سياسة عامة" للحقيقة خاصة به، أي ألوان خطاب يأويها ويجعلها تؤدي دور الحقيقة»[2]؛ فالحقيقة تحكمها الخطابات المتحكمة بالمجتمع، وإذا كانت الحقيقة دنيوية، فالخطاب -أيضا- يحقق صفة الدنيوية؛ أي أن الخطاب عند "ميشال فوكو" يُفهم من خلال دنيويته، وتجسّده على أرض الواقع على شكل ممارسة.

ب/ ثنائية المعرفة والسلطة في فكر "ميشال فوكو"

اجترح "ميشال فوكو" طرحا فلسفيا مثيرا للجدل، مفاده أن «بإمكان المعرفة أن تعطينا السلطة للقيام ببعض الأعمال التي ما كنا لنقوم بها بدونها، يرى فوكو أن المعرفة سلطة على الآخرين لأنها تعطينا سلطة تعريف الآخرين، وأنها لم تعد محررة بل أصبحت طريقة أو وسيلة للمراقبة والتنظيم والعقاب»[3]؛ أي أنه يرى في تعريف الذوات نوعا من ممارسة السلطة،

(1) سارة ميلز: الخطاب، مرجع سابق، ص29.

(2) المرجع نفسه، ص31.

(3) مادان ساروب: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، تر: خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (د.ط)، 2003، ص98-ص99.

والمؤسسات التي تراقب الذوات البشرية وتفرض عليها نظاما معينا، تمارس عليها نوعا من أشكال السلطة يقيد حريتها.

يدافع "فوكو" عن الطرح القائل بعدم وجود «حقيقة مطلقة كونية، ولا لمعرفة موضوعية محايدة كونية (بما فيها المعرفة العلمية)، لأن الحقيقة، والمعرفة بها، لا توجد في المجتمعات البشرية إلا مشروطة بإرادة في المعرفة وبعلاقات قوة بين المؤسسات والطبقات والجماعات المختلفة»[1]، والسبب في عدم وجود معرفة علمية محايدة –حسب رأي فوكو– هو تورط المعرفة العلمية في علاقات مشبوهة مع السلطة الممثلة في مؤسسات الدولة، وهذه المؤسسات هي من تتولى مهمة إنتاج الخطابات التي تُقنّن حياة الأفراد داخل المجتمع.

تبرز علاقة الخطاب بالسلطة في المجتمع «ضمن سياق الضوابط الخارجية التي تظهر على هيئة ((قواعد استبعاد))، قواعد تقرر ما يمكن أن يقال وما لا يمكن أن يقال، من له حق الكلام حول موضوع ما، وأي الأفعال يمكن اعتبارها معقولة وأيها ((حمقاء))، وماذا يمكن عده ((صحيحا)) وماذا يمكن عده ((خاطئا)) وتحدد هذه القواعد شروط وجود الخطاب بطرق مختلفة كلما اختلفت الأزمان والأمكنة»[2]، ويقصد بقواعد الاستبعاد: استبعاد المجانين والمرضى من دائرة المجتمع الأوروبي؛ فقد «تم بناء سجون كبيرة –عرفت أحيانا بـ"دور الإصلاح" عبر القارة الأوروبية زج فيها بخليط غريب من الناس: الفقراء، المشردون، البطالون، المرضى، المجرمون، المجانين، بدون تمييز أو تصنيف»[3]، يرى "فوكو" أن هذا الاستبعاد هو سلطة وإجحاف في حق هؤلاء الناس الذين تم اقصاؤهم من دائرة المجتمع السوي، أما علاقة المعرفة بالسلطة في هذا الفعل فتمثلت في الخطاب الذي أنتجته المؤسسات التي تولت مهمة حماية هؤلاء الناس وتصنيفهم خارج المجتمع.

(1) عبد السلام حيمر: في سوسيولوجيا الخطاب (من سوسيولوجيا التمثلات إلى سوسيولوجيا الفعل)، الشبكة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص175.

(2) جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، مرجع سابق، ص106.

(3) مادان ساروب: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص90.

ج/ تجسيد أفكار "ميشال فوكو" في بحوث "التاريخانيين الجدد"

عند إسقاط أفكار "فوكو" حول الخطاب على نتائج "التاريخانية الجديدة"، نستنتج أن النص الأدبي جزء من «الخطاب السائد ورهن الجدلية الثقافية التي شكّلته، فهو يعيد إنتاج الجدلية الثقافية في المجتمع ويساهم في تشييدها في آن»[1]، بمعنى أن النص الأدبي جزء من الخطاب السائد في عصره، وهذا النص سيعيد -بلا شك- إنتاج الخطاب الذي شكَّله، عن طريق امتصاص القيم الثقافية السائدة في عصره ثم إعادة إنتاجها، وهو بذلك يساهم في استمرارها وانبثاقها مرة أخرى. هذه العملية هي ما يصطلح عليه "فوكو" تسمية الأرشيف، ويُعرِّف "فوكو" الأرشيف بأنه «فضاء منظم من العلاقات الخطابية، نجد أنفسنا نتحرك داخله، فلا نتكلم إلا من داخل قواعده كلما أنتجنا خطابا حول موضوع ما»[2]، وهذا يعني أننا نعيش وسط سلسة من الخطابات التي ترسم طريقة عيشنا، وتتحكم في أفكارنا دون وعي منا؛ فالذات البشرية لا تنتج الخطاب وإنّما تعيد خلق خطابات وجدت سابقا، ولا وجود لذات بشرية فاعلة حرة، كما أنه لا وجود لنص أدبي مولود خارج قيم الثقافة التي أنتجته.

طبَّق التاريخانيون الجدد أفكار "فوكو" حول الخطاب والسلطة في دراستهم لأدب عصر النهضة في انجلترا، وركّزوا على علاقة الأدب بالسياقات الثقافية والاجتماعية، واستنتجوا أن الأدب تربطه علاقة تناصية بالمجتمع، وأنّ الثقافة تعيد إنتاج أنساقها من خلال النصوص الأدبية، وأن هذه النصوص تربطها علاقة معقدة بالمؤسسات السياسية، وهم بذلك يُورِّطون الأدب بالسلطة، كما يزعمون أنهم «عندما ينظرون إلى النصوص على أنها نتاج إنساني آخر لعصر بعينه، فإن بوسعهم أن يتجهوا مباشرة إلى الأدوات التي شيدت النص كاشفين هيمنتها»[3]، وهم بذلك يتفقون مع

(1) ماري تيريز عبد المسيح: القراءة التاريخية للنصوص وكتابة النصوص التاريخية، مرجع سابق، ص169.
(2) عبد السلام حيمر: في سوسيولوجيا الخطاب، مرجع سابق، ص182.
(3) موكيش ويليامز: التاريخانية الجديدة والدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص332.

"فوكو" في فكرة كشف بنى الهيمنة في أنواع الخطابات؛ فالنص الأدبي هو خطاب يكشف تمثيلات السلطة، كما أنه يخدم السلطة، لأنه أُنتج من طرف السلطة نفسها.

يكشف "ستيفن غرينبلات" عن علاقة "المسرح الإليزابيتي" (Elizabethan theatre) بالسلطة الدينية والسياسية، في سياق طرحه الموسوم بـــــ "التاريخانية الجديدة"، فهذه التسمية الاصطلاحية أطلقها على مجموعة بحوث عن أدب عصر النهضة، وهو يحاول إقناعنا «بأن المسرح الإنجليزي ليس انعكاسا لا إراديا لسلطة سياسية مشكلّة، ولكن في عملية صوغ هذه النقطة ضد الحتمية التاريخانية التقليدية، قد يكون أسس نسخة منها أكثر عمقا»[1]؛ لأن تمظهر حيل السلطة في المسرح الإنجليزي يكشف عن خدمة هذا الفن للسلطة الدينية الممثلة في الكنيسة، وللسلطة السياسية بكل مؤسساتها.

اكتشف "غرينبلات" «تضاربا بين أيديولوجيا عصر النهضة الداعية إلى الحرية الفردية، والواقع الفعلي للفرد في هذا العصر بوصفه ذاتا خاضعة لقوى مسيرة»[2]، فقد كشف المسرح الإنجليزي عن تناقض صارخ في المجتمع، الذي تُغذيه مزاعم الحرية الفردية. لكن الحقيقة أن الذات البشرية –في ذلك العصر– تتخبط داخل شبكات معقدة أوجدتها السلطة السياسية والثقافية معا.

ضرب "غرينبلات" مثالا عن خدمة المسرح الإنجليزي للسلطة السياسية في عصر الملكة "إليزابيث"* (Elizabeth)، وبيَّن كيف أنّ هذه الملكة لم تستمد «نفوذها من العسكر أو الشرطة، أو السلطة البيروقراطية، بل استمدتها من الاحتفالات المسرحية المحتفية بمجدها الملكي، فاحتوت كل ما يهدد ملكها مسرحيا. كان على المشاهدين الانهماك في مشاهدة وجودها المرئي، فيما عليهم الحفاظ على مسافة تبعدهم عنها تعبيرا عن الاحترام »[3]، وهذا التضافر الحاصل بين

(1) غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة والأدب، مرجع سابق، ص118.

(2) ماري تيريز عبد المسيح: القراءة التاريخية للنصوص وكتابة النصوص التاريخية، مرجع سابق، ص169.

* إليزابيث الأولى (1558م-1603م)، يطلق على عصرها اسم "العصر الذهبي".

(3) غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة والأدب، مرجع سابق، ص170.

السلطة السياسية والسلطة الثقافية يندرج تحت مسمى "النقض والاحتواء"؛ أي «أنّ ما كان يمثل عنصر النقض في الماضي لم يعد يحمل الوظيفة نفسها في الحاضر، حيث تقبلناه وبات يشكل أحد أسس الجمالية، أو أحد دعامات النظام السياسي»[1]، وهذا ما حدث مع الملكة "إليزابيث" التي استمدت سلطتها من الاحتفالات المسرحية التي عزّزت سلطتها عن طريق احتواء النقض، أو المعارضة التي قد تلحقها من عامة الشعب. حيث إن المسافة التي تبقيها بينها وبين عامة الشعب أثناء العرض المسرحي كفيلة بالحفاظ على هذا الاحترام في الواقع الفعلي.

إنّ سياسة "النقض والاحتواء" هي طريقة لاشتغال السلطة بصورة لا مرئية، كما أن هذه السياسة تعبر عن العلاقة التي تربط السلطة بالمعرفة أو بالفن بتعبير أدق؛ فالفن المسرحي -في عصر الملكة إليزابيث- خدم السلطة الحاكمة، وأسهم في الحفاظ على المسافة التي يجب أن يبقيها الفرد بينه وبين سيده.

ومن هنا نستنتج أن: "التاريخانية الجديدة" استمدت أفكارها من جهود "فوكو" في تحليل الخطاب؛ فقد كشف "ميشال فوكو" عن تورط الخطاب في حيل السلطة بشتى أنواعها، ومن خلال الخطاب يمكن أن نكشف بنى الهيمنة في المجتمع، والنص الأدبي -حسب "غرينبلات"- يتأثر بالخطابات السائدة في عصره، وهو يمتص هذه الخطابات ويعيد إنتاجها.

أسقط "غرينبلات" أفكار "ميشال فوكو" على أدب عصر النهضة، وكشف عن تكريس المسرح الإليزابيثي لبنى الهيمنة عن طريق سياسة النقض والاحتواء؛ أي احتواء معارضة الشعب للسلطة، والحفاظ على المسافة الفاصلة بينهما في الواقع.

(1) ماري تيريز عبد المسيح: القراءة التاريخية للنصوص وكتابة النصوص التاريخية، مرجع سابق، ص169.

2/ علاقة "الأنثروبولوجيا التأويلية" بـ "التاريخانية الجديدة"

صاغ "ستيفن غرينبلات" مصطلح" شعرية الثقافة" وعبر به –فيما بعد– عن توجهه النقدي الموسوم بـ"التاريخانية الجديدة"، وأدخل مكون "الثقافة" في عملية تحليل النصوص الأدبية، واستعان بمفهوم "الأنثروبولوجيا التأويلية" (Interpretive Anthropology) عند "كليفورد غيرتز"* (Clifford Geertz)، الذي قدم طرحا جديدا لمفهوم الثقافة يساوي فيه بين الثقافة والنص الأدبي.

أ/ التأويل الرمزي للثقافة عند "كليفورد غيرتز"

يشير مفهوم "الثقافة" عند "كليفورد غيرتز" إلى «نمط من المعاني المتجسدة في رموز تُنوقلت تاريخيا، وهو نظام من المفهومات المتوارثة يُعبر عنها بأشكال رمزية، وبواسطة هذه الأشكال يتواصل الناس، وبها يستديمون ويطورون معرفتهم حول الحياة»[1]، فالثقافة عنده سلوك رمزي يُتوارث جيلا عن جيل، وهذا الفعل الرمزي هو الذي يضفي معنى على حياة الأفراد؛ لأنه يضمن لهم التواصل وفهم الحياة، والإنسان –حسب رأي "غيرتز"– هو الذي أحاط نفسه بمجموعة من الرموز تميز ثقافته عن ثقافات الشعوب الأخرى، والسبيل إلى فك هذه الرموز يكون عبر التأويل الذي يوصلنا إلى فهم جوهر الإنسان .

تُفهَم "الثقافة" عند "غيرتز" عبر سلسلة من التأويلات تتعامل مع عناصر الثقافة على أنها رموز وعلامات قابلة للفهم والتأويل، وتحليل الثقافة عند "غيرتز" «يجب أن لا يكون علما تجريبيا يبحث عن قانون بل علما تأويليا يبحث عن معنى»[2]؛ أي أنه يدعو إلى تجاوز البحوث

---

* كليفورد غيرتز: هو واحد من أبرز علماء الأنثروبولوجيا الأميركيين وأكثرهم تأثيراً خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين، يعدّ مؤسس المدرسة التأويلية في الأنثروبولوجيا.

(1) كليفورد غيرتز: تأويل الثقافات (مقالات مختارة)، تر: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص (224-225).

(2) المرجع نفسه، ص82.

الأنثروبولوجية البنيوية التي تُخضع ثقافة الإنسان للتجريب، وتعامل الكائن البشري معاملة الجماد، وتعتبر الثقافة ظاهرة يمكن أن يستنطقها القانون العلمي. لكن التجريب فشل في فهم ثقافة الإنسان؛ لأن الثقافة نظام رمزي يعبّر عن معنى ما، وتطبيق القوانين العلمية على الثقافة لا يُمكِّننا من الوصول إلى فهم الأنظمة الرمزية، والعلامات السيميائية التي تبعثها ثقافات الشعوب.

يُطلَق على المنهج الذي تبناه "غيرتز" في تفسير الثقافة تسمية "المنهج التأويلي الرمزي" (Symbolic and Interpretive Anthropology)، وهو منهج يقوم على «الاستخدام المجازي للتراث أو الثقافة، على أنها نص Text، وهذا النص يحتاج للقراءة والتأويل»[1]، فهو يساوي -في منهجه- بين "الثقافة" وبين "النص"، وكما أن النصوص الأدبية تختزن علامات قابلة للتأويل السيميائي، فإن "الثقافة" -أيضا- سلسلة من الإشارات والرموز لا يمكن فك شفراتها إلا عن طريق التأويل.

ب/ تبنّي "ستيفن غرينبلات" لمنهج "غيرتز"

تأثر المنهج الأنثروبولوجي بتيار "ما بعد الحداثة" كبقية المناهج الأخرى، و«كانت الصلة بين الأنثروبولوجيا الأمريكية ما بعد الحداثية مع الدراسات الأدبية قوية. تطلع كلاهما إلى الفلسفة الفرنسية بنتاجاتها التي جاءت مؤخرا من أجل الإلهام، وانغمر علماء الأنثروبولوجيا الشباب في التأويل الجيرتزي، وكانوا ميالين ليروا الثقافات ككتب»[2]؛ أي أن الثقافة هي الرهان الجديد الذي ركزت عليه كل المناهج النقدية التي تأثرت بتيار "ما بعد الحداثة"، والمقاربة المنهجية المعتمدة في التعامل مع الثقافة هي التأويل الذي يساوي بين الثقافة والنصوص الأدبية، ويعامل الثقافة ككتاب

(1) السيد حافظ الأسود: الأنثروبولوجيا والفولكلور ومناهج التحليل الرمزي، مجلة المأثورات الشعبية، العددان 54/53، يناير أبريل 1999، ص14.

(2) توماس هايلاند إيركسون وفين سيفرت نيلسون: تاريخ النظرية الأنثربولوجية، تر: لاهاي عبد الحسين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2013، ص219.

مفتوح أمام القراء والنقاد المتأثرين بالفلسفة الفرنسية التي أعادت قيمة السياق في تأويل النصوص الأدبية وغير الأدبية.

استعان "غرينبلات" بمنهج "غيرتز" في تأويل الثقافة، واستشهد «بكلام جيرتز وغيره كمصادر للتأثير على نقده[الأدبي] الأقرب لكونه نقدا ثقافيا أو أنثربولوجيا. ومن ناحية أخرى، توجه فكرة جيرتز عن الأنثروبولوجيا بأنها "وصف كثيف"، والقراءة المتصلة لأصغر العلامات في الثقافة، اهتمام جرينبلات الدقيق بالتفاصيل السيميوطيقية والنصية»[1]؛ فـ"غيرتز" يتعامل مع الثقافة على أنها نص قابل للتأويل، أما "غرينبلات" فقد صاغ نقدا أنثروبولوجيا يُدخل عنصر الثقافة في عملية تحليل النصوص الأدبية، وهما يشتركان في استدعاء المنهج السيميوطيقي الذي يختص بتأويل الإشارات والرموز الثقافية داخل النص الأدبي أو المجتمع؛ فـ "غيرتز" يعتبر الثقافة نظاما رمزيا قابلا للتأويل، أما "غرينبلات" فيرصد "الإشارات الثقافية" داخل النصوص الأدبية.

يقوم "النقد التاريخي الأنثروبولوجي" الذي تبناه "غرينبلات" على فكرة "التوصيف الكثيف" (Thick Description)؛ وهي «عبارة استعارها غيرتز من الفيلسوف جيلبرت رايل، وهي تستعمل للإشارة إلى وصف السلوك الإنساني حين لا يُكتفى بوصف السلوك الظاهر بل يُشرح السياق الذي جرى فيه هذا السلوك (...) وقد شاعت هذه المنهجية في ما بعد في العلوم الاجتماعية وسواها. كما تستعمل اليوم في مدرسة النقد الأدبي المعروفة بـ "التاريخانية الحديثة"»[2]، وهذا يحيلنا على منهج "التحليل الثقافي" الذي صاغه "غرينبلات" لقراءة النصوص الأدبية؛ فالنصوص عند "غرينبلات" «ليست ثقافية بحكم الإشارة إلى ما وراء عالمها نفسه، بل هي ثقافية بحكم القيم الاجتماعية، والسياقات التي استوعبتها بنفسها... فالعالم مليء بالنصوص التي تكون في معظمها غير مفهومة عندما يتم إزالتها من محيطها المباشر تقريبا»[3]، وكما أن عملية "التوصيف

(1) دانكان سالكليد: التاريخانية الجديدة، مرجع سابق، ص104-105.
(2) كليفورد غيرتز: تأويل الثقافات، مرجع سابق، ص831.
(3) ستيفن جرينبلات: الثقافة والشعرية الثقافية، مرجع سابق، ص316.

الكثيف" تساعدنا على فهم أفضل للسلوك الإنساني، عن طريق شرح السياق الذي يرتبط به هذا السلوك، فإن عملية تحليل النصوص الأدبية يجب أن تأخذ بعين الاعتبار السياقات الثقافية التي امتصتها هذه النصوص، وهذه إحدى الركائز الأساسية التي قامت عليها "التاريخانية الجديدة"؛ فـ "غرينبلات" يُعرِّف "التاريخانية الجديدة" بأنها «منهج يسعى بالاتكاء على القراءة الفاحصة إلى استعادة القيم الثقافية التي امتصها النص الأدبي»[1]، وهذه القراءة هي استدعاء لعنصر الثقافة أثناء عملية تحليل النص الأدبي، وهذا يشبه فكرة "التوصيف الكثيف"، كما صاغها "غيرتز"، من ناحية أنها استدعاء للسياق من أجل فهم السلوك البشري في الثقافات المختلفة.

حلّل "ستيفن غرينبلات" مسرح "شكسبير" وكشف عن تورط الأدب الإنجليزي الرفيع في خدمة المد الاستعماري، وفي «هذا الصدد يشير ستيفن جرينبلات، أشهر النقاد التاريخيين على الإطلاق، في مقالته "تعلم كيف نلعن" أن كاليبان في مسرحية شكسبير العاصفة، يعد كلا من ستيفانو وترينكيولو بجلب "سكاملز من الصخرة" [وكلمة سكاملز هي كلمة إنجليزية يستخدمها شكسبير]، غير أن أحدا لا يعرف حتى الآن معنى هذه الكلمة، ويعزي جرينبلات هذه "العتامة" اللغوية إلى فقدان ثقافة بأسرها»[2]؛ فكلمة "سكاملز" (scamels) تحيل على الثقافة الهندية التي انمحت بفعل المد الاستعماري، ولولا قراءة "غرينبلات" للمسرحية قراءة تاريخية جديدة لما تكشّف للقارئ مثل هذه الإحالة الصادمة التي أعادت ثقافة زائلة إلى الوجود.

تتعمّد "التاريخانية الجديدة" في تركيزها على المعطيات الأنثروبولوجية كشف حيل السلطة المستترة تحت غطاء الجمالي والفني في النصوص الأدبية، و«يأتي استخدام التاريخية الجديدة للمثل والنوادر بغرض توضيح الآثار القمعية للخطاب عبر مجموعة من الأجناس الأدبية وغير الأدبية»[3]؛ بمعنى أن الأمثال الشعبية والنوادر والكلمات الثقافية التي يتضمنها الخطاب الأدبي الصادر عن

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص 80.
(2) دانكان سالكليد: التاريخانية الجديدة، مرجع سابق، ص99.
(3) المرجع نفسه، ص99.

طبقة النخبة أو عن جهة رسمية لا تتبنى ثقافة الهامش، يمكن أن يفضح بواسطة الرموز الثقافية التي تعبر عن ثقافة المهمشين والمنبوذين في المجتمعات والنصوص على حد سواء.

سادسا: علاقة "التاريخانية الجديدة" بـ "ما بعد الكولونيالية"

يلتقي مبحث "التاريخانية الجديدة" مع "ما بعد الكولونيالية" في الخلفية الفلسفية، والنظرة الجديدة للتاريخ، كما أنهما يشتركان في البحث عن بنى الهيمنة وحيل السلطة في النصوص والخطابات، وربط النص بالسياقات الثقافية التي أنتجته، وتقديم فهم جديد للثقافة، والتاريخ والسياسة.

يشير مصطلح "ما بعد الكولونيالية" إلى «مقاربات ما بعد بنيوية للتاريخ والتي ذكرت أن حيوات عدد من الشعوب المقهورة يمكن أن تكتشف فقط بالإصرار على أنه لا يوجد تاريخ واحد بل "تعددية تواريخ"»[1]؛ فـ "ما بعد الكولونيالية" تركز على دراسة تأثير المد الإمبريالي على ثقافات الشعوب المستعمرة، أما آداب "ما بعد الكولونيالية" فتعيد كتابة تواريخ الشعوب المقهورة التي أُسقِطت عمدا من السرديات الغربية الكبرى، التي أثبتت أن التاريخ يكتبه من يمتلك القوة، وعلى الشعوب المقهورة أن تكتب تاريخها الخاص.

تستثمر "التاريخانية الجديدة" -أيضا- المقاربة "ما بعد البنيوية" للتاريخ كما صاغها الفيلسوف الفرنسي "ميشال فوكو"؛ فـ «ليس بوسع التاريخ أن يفهم ببساطة كتقدم خطي للأحداث. ففي أي لحظة من التاريخ، قد تكون أي ثقافة تتقدم في بعض المناطق وتنكفئ في أخرى»[2]؛ فالتاريخ البشري لا يتطور بشكل خطي، والثقافات التي استطاعت أن تساير التقدم هي ثقافات المركز، التي امتلكت السلطة والمعرفة لكتابة التاريخ. يؤمن "ميشال فوكو" بأنّ التاريخ

(1) آنيا لومبا: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، تر: محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2007، ص27-28.

(2) غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة والأدب، مرجع سابق، ص136.

البشـــري متقطع؛ وانقطاعات التاريخ هي حكايات المهمّشـــين والمقهورين الذين يعيشـــون خارج التاريخ الرسمي السلطوي.

يمكن أن نطلق تســـمية "التحليل الثقافي" على مبحث "ما بعد الكولونيالية" و "التاريخانية الجديدة" معا؛ فكلاهما «يركز بشـكل واضـح على التمايز الثقافي بين الطبقات الاجتماعية. وهذا يعني بصورة مباشرة أنّه تحليل لطرائق إنتاج الخطاب وآليات تشكله من قبل السلطة التي تسيّر كل التجارب الإنســـانية في الوقت الذي تتوق فيه هذه الســـلطة إلى فكرة الهيمنة على حدّ تعبير فوكو»[1]؛ فالتحليل الثقافي هو المنهج الذي اســـتندت عليه بحوث "التاريخانيين الجدد" في تركيزهم على علاقة النص بالسـياق الثقافي الذي أنتجه، والبحث عن طرق اشـتغال الهيمنة في النصـوص الجمالية التي استخدمت لخدمة أيديولوجيات معينة. وتوظف "ما بعد الكولونيالية" التحليل الثقافي في تتبع مفاهيم التهجين الثقافي والهويات الجديدة التي أفرزها التماس، الذي حدث بين ثقافة المستعمِر وثقافة المستعمَر، وكذا البحث في علاقة البنى المعرفية الغربية بالسلطة؛ فالغرب استعمل المعرفة لتعزيز هيمنته على الشعوب الشرقية.

تتقاطع "التاريخانية الجديدة" مع "ما بعد الكولونيالية" في «كونها تسـير في منحى يسـاري انتقادي يساءل كثيرا من مسلمات الثقافة الغربية على المستوى الذي تنعقد فيه الصلة بين أشكال الثقافة الاتصالية (من لغة وفكر وما إليها) من جهة والحياة الاقتصا-سياسية من جهة أخرى»[2]؛ فقد اختص "ستيفن غرينبلات" بنقد أيديولوجيا أدب عصر النهضة، وكشف تورط هذا الأدب مع الحقل السياسي والممارسات السلطوية للطبقة الحاكمة.

أما نقاد "ما بعد الكولونيالية" وعلى رأسـهم "إدوارد سـعيد"، فقد قدّموا نقدا لاذعا للثقافة الغربية التي أشـــاعت تمثيلات مغلوطة عن الآخر، «وإذا كان من الاجحاف القول بزيف جميع

(1) يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي نموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص30.

(2) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص82.

الروايات التاريخيّة حول الماضي، فإنه ينبري ليظهر أن الكتابات المختلفة للأكاديميين الأوروبيين قَدْ تَمَّ صوغها عبر المقتضيات السياسيّة والأيديولوجيّة لبناء الإمبراطوريّة، مترافقة مع الاستعلائية الثقافيّة والعنصريّة المتأصِّلة في المخططات التي تُلْمَسُ في أهدافهم السياسيَّة»[1]؛ كشف "إدوارد سعيد" أن السرديات التاريخية الغربية تورطت في خدمة الأفكار الأيديولوجية، والنزعات العرقية التي تقول بتفوق الغرب ودونية الشرق، كما أن التاريخ الغربي خدم السلطة السياسية عن طريق البنى المعرفية التي عزّزت المد الإمبريالي، ومهّدت الطريق أمام القوة العسكرية في التوسع على حساب البلدان الضعيفة.

يمكن تلخيص العلاقة بين "التاريخانية الجديدة" و "ما بعد الكولونيالية" في الخلفية الفلسفية؛ فقد استثمر "ستيفن غرينبلات" جهود "ميشال فوكو" في رصد بنى الهيمنة وعلاقات السلطة في النصوص والخطابات، وفي المقابل وظّف "إدوارد سعيد" أطروحة "ميشال فوكو" حول الخطاب والسلطة في كشف التحيزات العرقية والتمثيلات المغلوطة التي تبناها علماء الغرب في تعريف الشرق.

تتقاطع "التاريخانية الجديدة" مع "ما بعد الكولونيالية" في تقديم فهم جديد للتاريخ، من خلال التركيز على تواريخ الثقافات والشعوب المقهورة التي أسقطتها المتون التاريخية الرسمية. وتستثمر "ما بعد الكولونيالية" مقولات "التاريخانية الجديدة" في دراسة أثر الحركات الاستعمارية على تواريخ الشعوب التي وقعت تحت طائلة الاستعمار. وكشف التمثيلات المغلوطة التي تضمّنتها المصادر التاريخية الغربية.

(1) واليا شيلي: إدوارد سعيد وكتابة التاريخ، تر: أحمد خريس وناصر أو الهيجاء، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص27.

سابعا: نقد وتقييم

تعرضت "التاريخانية الجديدة" إلى سلسلة من الانتقادات يمكن اجمالها في النقاط الآتية:

1/ تورطها مع الحقل السياسي

يُشاع عن "التاريخانية الجديدة" أنها نقد سياسي بالدرجة الأولى، وأنها «نسخة ماركسية غير ناضجة»[1]، وهذا ما جعلها عرضة لمجموعة من الانتقادات، وُجِّهت إليها من طرف النقاد الذين رفضوا تورط النقد في الأدب والسياسة، حيث شدّدوا على أن «الأدب، وبصورة موسعة النقد إما أنهما يفارقان السياسة مثاليا أو هما ببساطة سياسات عندما تفك شيفراتهما كما ينبغي»[2]، وحسب طرحهم هذا فإن النقد الذي يرتبط بالسياسة هو سياسة أيضا، والبحث في مضمرات النقد السياسي وفك شيفراته يكشف أن هذا النقد سياسي، وهذا يفسر رفض النقاد النزعة السياسية لـ "التاريخانية الجديدة".

2/ "التاريخانية الجديدة" نسخة عن الماركسية

يتسم النقد "ما بعد الحداثي" برفضه للنظرية، ورفض كل نقد شمولي، أو فلسفة كبرى تدّعي تفسير العالم، ولأن "التاريخانية الجديدة" لها صلة وثيقة بالنظرية الماركسية، فإن النقاد اتهموا "التاريخانية الجديدة" بأن لها «علاقة ماكرة بالنظرية»[3]، وسبب هذا الاتهام هو كون "التاريخانية الجديدة" تفعل «الأشياء ذاتها التي تنتقدها في ممارسة الماركسية»[4]، فهي تدّعي كشف حيل السلطة وألاعيب السياسة، وترفض الحكايات الكبرى التي تحكمت في البشرية لعقود طويلة من الزمن، لكنها –في الوقت ذاته– تقدم نفسها على أنها نسخة ماركسية. ولهذا "غرينبلات" نفسه

(1) غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة والأدب، مرجع سابق، ص85.

(2) المرجع نفسه، ص87.

(3) سهيل نجم: في الحداثة وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص134.

(4) موكيش ويليامز: التاريخانية الجديدة والدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص332.

يصـــرح بأن «التاريخانيين التقليديين أبرياء ســـياســـيا – أعمالهم الأدبية نادرا ما تلامس قضـــايا الأيديولوجية والصراع الطبقي»[1]، وهذا يعني أن التاريخانيون الجدد متورطون في السياسة، كما أن كشـــفهم لأيديولوجية النصـــوص لا ينفي أن نقدهم هو نقد أيديولوجي، يُتخذ كوســـيلة لنشـــر أفكارهم الأيديولوجية.

3/ لا شيء جديد في "التاريخانية الجديدة"

تُعَرَّف "التاريخانية الجديدة" بأنها ممارســـة نقدية تنهل من مشـــارب مختلفة، وهذا ما جعل النقاد يؤكدون أنه لا شـيء جديد في "التاريخانية الجديدة"، لأنها «استمدت ممارساتها النقدية من التخصصات الأخرى مثل: علم الإنسان، والتاريخ، والماركسية الجديدة، وأعادت تعبئتها كمنتجات جديدة، وتخلصت من العلامات المستخدمة للتعرف على العلامات التجارية الأصلية»[2]؛ أي أن النقاد اتهموا "التاريخانية الجديدة" بأنها تقليد نقدي اســـتعار إجراءاته من حقول معرفية تنتمي إلى مرحلة "الحداثة" وما قبلها، كـــــعلم الإنسان مثلا. وهذا يؤكد رجعية "التاريخانية الجديدة"، وعدم مسايرتها لموجة "ما بعد الحداثة".

(1) غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة والأدب، مرجع سابق، 115.

(2) موكيش ويليامز، التاريخانية الجديدة والدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص333.

المبحث الثالث: علاقة "التاريخانية الجديدة" بـ "الدراسات الثقافية"

يشترك نقاد "التاريخانية الجديدة" ونقاد "الدراسات الثقافية" في اعتناقهم للفكر اليساري الذي يمقت المركزية الأوروبية، التي تقول بسيادة الرجل الأبيض وعبودية الأعراق الأخرى، كما يهدف النقاد الذين ينتمون إلى هذين المجالين من البحث إلى ربط النص بالثقافة في تحليلهم للخطابات الأدبية، التي تخفي بنيتها النصية أفكارا أيديولوجية وتمثلات ثقافية تكشف عن صور الهيمنة في النص الذي يعتبر نسخة مصغرة عن المجتمع.

تتجلى العلاقة بين "التاريخانية الجديدة" و"الدراسات الثقافية" في تهميش نقادهما للجماليات النصية، وتركيزهم على المضمرات التي تخفيها النصوص، حيث «انصب اهتمام التاريخانية الجديدة على العلاقة بين النص والمجتمع، في محاولة للتمرد على الهيمنة المتأصلة في الشكلانية الأمريكية والبريطانية الجديدة، والتفكير النقدي الجديد والوضعية التاريخية، من خلال كشف القوى الاقتصادية والسياسية والاجتماعية الفاعلة في النص الأدبي»[1]؛ أي أن "التاريخانية الجديدة" تشترك مع النقد الثقافي في معارضة النقد الشكلاني، الذي يولي أهمية كبيرة للبنية الشكلية والبعد الفني للخطاب الأدبي، فالناقد الثقافي والناقد التاريخاني الجديد يركزان على دنيوية النص، من خلال ربطه بالسياق الاقتصادي والثقافي والاجتماعي، كما أن هذا المجال من النقد يورط النص بالسياسة، لأن النقد الذي تمخض عن تيار "ما بعد الحداثة" هو نقد سياسي لا يدّعي الحياد والموضوعية في طرحه.

يرفض نقاد "التاريخانية الجديدة" اعتبار النص الأدبي «نظاما جماليا مستقلا»[2]، وهذه إحدى مبادئ "النقد الثقافي"، الذي يتجاوز جمالية النص الأدبي، ويركز على المضمرات النصية، والأنساق المخاتلة التي تمررها الثقافة تحت غطاء "الجمالي"، ومن هنا يمكن القول بأن "التاريخانية

(1) موكيش ويليامز: التاريخانية الجديدة والدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص329.

(2) سهيل نجم: في الحداثة وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص135.

الجديدة" قد استعارت مبادئ "التحليل الثقافي" في تعاملها مع الخطابات الأدبية، انطلاقا من فكرة إهمال جمالية النص أثناء عملية تحليل النص الأدبي، ووصولا إلى الخلفية الفلسفية المشتركة بين "التاريخانية الجديدة" و " النقد الثقافي"، وذلك بحكم انتمائها إلى تيار "ما بعد الحداثة" المتشبع بأفكار "ليوتار" حول تفكيك "الحكايات الكبرى"، وجهود "ميشال فوكو" في تحليل الخطاب.

تركز "الدراسات الثقافية" على الثقافة الشعبية كرد على "الدراسات الأدبية" التي أهملت كل ما هو شعبي، وركزت اهتمامها على ثقافة النخبة. وقد استعارت "التاريخانية الجديدة" مبادئ النقد الثقافي في تركيزها على الهامش في السرد والتاريخ معا، حيث «فكّكت التاريخانية الجديدة السرد التاريخي للذكر الأبيض الأنجلو أوروبي لكشف نصه الفرعي الخفي والمشوّش: تجارب أولئك الناس الذين اضطهدهم بغية الحفاظ على الهيمنة التي سمحت له بالتحكم في ما يعرفه معظم الأمريكيين عن التاريخ»[1]؛ فالنصوص السردية التاريخية الغربية ركزت على مركزية الرجل الأبيض، وتتعمد حجب تجارب المهمشين في العالم الغربي والشرقي؛ فالفقراء، والملونين، والنساء، والمستعمرين الذين لا يحق لهم أن يكونوا شخصيات في عالم السرد الغربي، وإن حدث وتم ذكرهم، فإنهم لا يسلمون من التمثيل السردي الذي يُلصق بهم أوصافا دونية تقلل من قيمتهم، والهدف من هذا التمثيل المسيء، هو تحقيق مقولة: تفوق الرجل الأبيض وهيمنته على الشعوب الأخرى.

إن الهدف من تركيز "التاريخانية الجديدة" على تجارب المهمشين هو «أن تعدد الأصوات، متضمنا التمثيل العادل للسرود التاريخية من كل الجماعات، سيساعد على ضمان أن السرد المتغلب (master narrative) – سرد يروى من وجهة نظر ثقافة واحدة تتجرأ، مع ذلك، على تقديم النسخة الصحيحة والوحيدة للتاريخ – لن يتحكم ثانية في فهمنا التاريخي. إننا لانزال، حتى هذه المرحلة، غير ممتلكين لتمثيل عادل للسرود التاريخية من جميع الجماعات»[2]؛ بمعنى أن التركيز على سرد المهمّشين سيساعدنا على فهم أفضل للتاريخ؛ لأن الحقائق التاريخية تروى من وجهة نظر

(1) غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة والأدب، مرجع سابق، ص 143.

(2) المرجع نفسه، ص 143.

واحدة، هي وجهة نظر الرجل الأوروبي، الذي ادّعى امتلاك شرعية كتابة التاريخ. ويتحقق التمثيل العادل في السرود التاريخية عندما يُسمِع المهمَّش صوته، بكتابة سرد مضاد عن تجارب الشعوب والجماعات المهمّشة التي غيبتها السرود المركزية الغربية.

وفي ختام الفصل يمكن تلخيص النتائج التي توصلنا إليها في النقاط التالية:

تُلحق "التاريخانية الجديدة" بفرع أشمل هو فرع "الدراسات الثقافية"، كما أنها تنسب إلى البيئة الانجليزية، وإلى رائدها الناقد والمنظر الأمريكي "ستيفن غرينبلات"، وهذا ما يفسر ارتباطها بأدب عصر النهضة في إنجلترا.

تُعرّف "التاريخانية الجديدة" بأنها قراءة للنص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي، كما أنها كشف لبنى الهيمنة وحيل السلطة، عن طريق تحليل النص الحامل لعلاقات القوة، والمعبّر عن الصراعات التي تحدث في المجتمع الذي ينتمي إليه هذا النص.

استندت "التاريخانية الجديدة" إلى خلفية معرفية وفلسفية متنوعة، كما استعارت عدة إجراءات نقدية من نظريات مختلفة، لكنها تنهل بالأخص من فرع "الأنثروبولوجيا التأويلية"؛ ف "التاريخانية الجديدة" هي نقد أنثروبولوجي يُدخل عنصر الثقافة في عملية تحليل النصوص الأدبية. والنص مثل الثقافة نظام رمزي قابل للتأويل.

تأثر "غرينبلات" بجهود "ميشال فوكو" في تحليل الخطاب، كما راهن على علاقة السلطة بالمعرفة، وتوصّل مع "فوكو" إلى أن النص الأدبي هو خطاب يكشف تمثيلات السلطة، كما أن النص قد يخدم السلطة؛ لأن الذات التي أنتجته هي في النهاية منتج سلطوي.

قامت" التاريخانية الجديدة" على مجموعة من الأسس والإجراءات، كثنائية النص والسياق، والتناص التاريخي والسياسي؛ بمعنى اختزال النص للقيم الثقافية والسياسية التي أنتجته.

استعارت "التاريخانية الجديدة" من فكر "ميشال فوكو" فكرة لا خطية التاريخ؛ فالتاريخ لا يتطور أفقيا ولا يخضع للاستمرارية، بل يتوقف نتيجة للصراعات الكبرى التي تحدث انقطاعا في الخط التاريخي، وهذا ما يصطلح عليه "فوكو" بـــ "الفجوات الكبرى" (Epistemological ruptures).

تؤكد "التاريخانية الجديدة" على فرضية أن أيديولوجيا العصر تتحكم في النص والقارئ على حد سواء، ولا يمكن للقارئ أن يتحرر من أيديولوجيا العصر، كما أن النص قد يُرَوّج للأفكار الأيديولوجية المتحكمة في عصره، والأدب في النهاية هو منتج أيديولوجي.

تُطلق "التاريخانية الجديدة" على النص الذي يُعبِّر عن صوت الأفراد المهمشة في المجتمع، وكذا النص الذي يبتعد عن كل رؤية نخبوية تسمية: "شعرية الحياة اليومية"، وهذه سمة من سمات أدب ما بعد الحداثة، الذي أصبح صوتا للتابع الذي قرر أن يتكلم.

تُعرَّف "التاريخانية الجديدة" بأنها مقاربة متعددة التخصصات، وهذا ما جعلها تتعرض لحملة من الانتقادات، لأنها توظف في طرحها تخصصات قديمة تنتمي إلى مرحلة ما قبل الحداثة، كما يعاب على "التاريخانية الجديدة" علاقتها مع النظرية، وهذا ما يرفضه نقاد "ما بعد الحداثة" الذين يهملون كل نقد له صلة بالنظرية.

إن الناقد الذي ينتمي إلى "التاريخانية الجديدة" ناقد سياسي بامتياز؛ لأن نقده نسخة ناضجة عن النقد الماركسي، كما أن النقاد يعتبرون النقد المتلبس بالسياسة سياسة في حد ذاته.

تختلف "التاريخانية الجديدة" عن نظيرتها التقليدية في التركيز على دور السلطة في تشكيل الذات الفردية؛ لأن التاريخانيين التقليديين فصلوا التاريخ عن السياسة، وركزوا على السياق التاريخي المشكّل للخطاب الأدبي.

وأخيرا يمكن القول: إن الانتقادات التي وُجِّهت لـــ "التاريخانية الجديدة" لا تُنقِص من قيمة هذا المجال من البحث؛ لأن التاريخانيون الجدد بدلوا جهودا تأويلية في كشـــف علاقات القوة في أدب عصر النهضة، الذي تَخفّى وراء ستار الجمالية ليُعزِّز سلطة الأسرة الحاكمة، وقد وجد –فيما بعد– صـدى لمثل هذه الجرأة في تحليل النصـوص عند نقاد الحركات النسـوية، وكذا نقاد "ما بعد الكولونيالية" الذين كشفوا التحيزات العرقية، والنوايا الاستعمارية في الفن الأوروبي والأمريكي الذي خدم الحركات الاستعمارية.

الفصل الثاني

سرد "ما بعد الحداثة"

- المبحث الأول: سرد المحاكاة
- المبحث الثاني: الإطار المفاهيمي لسرد "ما بعد الحداثة"
- المبحث الثالث: خصائص سرد "ما بعد الحداثة"

الفصل الثاني: سرد " ما بعد الحداثة"

قامت رواية "ما بعد الحداثة" على "سـرد المحاكاة" القائم على التناص، والحوارية النصـية، واستعمل كتاب "ما بعد الحداثة" تقنية "ما وراء القص" التي تنتج سردا نرجسيا مفتونا بذاته، كما اسـتعانت رواية "ما بعد الحداثة" بتقنية "ما وراء القص التاريخي" في اسـتجواب التاريخ الرسمي، وتعرية المسكوت عنه والمضمر في المدونات التاريخية التي كتبها المؤرخون.

المبحث الأول: سرد المحاكاة (Mimesis narration)

قبل الشـروع في تحديد مفهوم مصـطلح "سـرد المحاكاة" لا بد من الإشـارة إلى أن هذا المصـطلح لم يرد بهذه الصـيغة في الدرس النقدي؛ أي أننا لا نقصـد به مصـطلحا منفرد الصـيغة والمفهوم، بل هو مصـطلح مركب من مصـطلحين هما السـرد والمحاكاة، والمصـطلح المركب "سـرد المحاكاة" استنادا إلى طرحنا يتواشـج مع مصـطلحات أخرى مثل: الباروديا (Parody)، الباستيش (Pastiche)، المحاكاة الساخرة، ما وراء القص، القصص التاريخي الشارح، وهذه المسميات ترتبط بـــ "سرد ما بعد الحداثة" الذي يقوم على فكرة "التناص" و"الحوارية النصية"؛ فالمحاكاة الأدبية – إذن– هي خاصية من خصائص " السرد ما بعد الحداثي" كما سنرى من خلال هذا الطرح.

أولا: مفهوم السرد (Narration)

1/ لغة

جاء في معجم "لسـان العرب" لابن منظور" في مادة "سـرد" «سَـرَدَ الحَديثَ وَنَحْوَهُ يَسْـرُدُهُ سَرْدًا إِذَا تَابَعَهُ. وَ فُلَانٌ يَسرُدُ الحَدِيثَ سَرْدًا إِذَا كَانَ جَيِدَ السِيَاقِ لَهُ، وَفِي صِفَةِ كَلَامِه، صَلَى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: لَمْ يَكُنْ يَسْرُدُ الحَديثَ سَرْدًا، أَيْ يُتَابِعُهُ ويَسْتَعْجِلُ فِيهِ»[1]؛ أي أن المعنى اللغوي للسرد

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج3، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص211.

يفيد التتابع والاستمرار مع مراعاة جودة السياق، فليس كل كلام متتابع يسمى سردا بل يشترط في السرد جودة السياق.

وجاء في القاموس المحيط، للفيروز آبادي": «السَّـرْدُ: الخَرْزُ فِي الأَدِيمِ، كالسِّـرادِ، بِالكَسْـرِ، وَالثَّقْبُ، كَالتَسْـرِيدِ فِيهِماَ، وَنَسْـجُ الدِّرْعِ، واسْـمٌ جَامِعٌ لِلدُّرُوعِ وَسَـائِرِ الحَلَقِ، وَجَوْدَةُ سِـيَاقِ الحَدِيثِ»[1]؛ فالسـرد عند "الفيروز آبادي" يفيد التتابع؛ لأن الخرز هو الحب الذي تصـنع منه المسبحة، وتتابع الحب على خيط المسبحة يشبه تتابع الكلام في السرد، كما يشترط في السرد أيضا جودة سياق الحديث.

وردت كلمة السرد في "القرآن الكريم" في الآية 11 من سورة "سبأ"، في قوله تعالى: «أَنِ ٱعۡمَلۡ سَٰبِغَٰتٖ وَقَدِّرۡ فِي ٱلسَّرۡدِۖ وَٱعۡمَلُواْ صَٰلِحًاۖ إِنِّي بِمَا تَعۡمَلُونَ بَصِيرٞ»، وجاء في تفسير القرطبي لهذه الآية: «يُقَالُ: قَدْ سَرَدَ الْحَدِيثَ وَالصَّوْمَ، فَالسَّرْدُ فِيهِمَا أن يجئ بِهِمَا وِلَاءً فِي نَسَقٍ وَاحِدٍ، وَمِنْهُ سَرْدُ الْكَلَامِ. وَفِي حَدِيثِ عَائِشَةَ: لَمْ يَكُنِ النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يَسْرُدُ الْحَدِيثَ كَسَرْدِكُمْ، وَكَانَ يُحَدِّثُ الْحَدِيثَ لَوْ أَرَادَ الْعَادُّ أَنْ يَعُدَّهُ لَأَحْصَاهُ»[2]، وتفسير الآية أيضا يحصر معنى السرد في التتابع، مثل تتابع الأيام في الصوم. وتتفق جل الشواهد السابقة الذكر على معنى لغوي واحد للسرد، وهو تتابع الكلام، مع مراعاة شرط جودة السياق.

2/ اصطلاحا

يدور المعنى اللغوي لمصطلح "السرد" (Narration) حول معنى التتابع، وجودة سياق الحديث، ولم تُشر المعاجم العربية القديمة إلى موضوع السرد، ولا إلى بنيته وعناصره، إنما ركّزت على شفاهية السرد؛ أي الشروط الواجب توفرها في السارد من فصاحة، وتؤدة في الكلام.

(1) الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، الجزائر، ط8، 2005، ص288.

(2) أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، ج14، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1348هـ/1964م، ص268.

أما المعنى الاصطلاحي للسرد، فيميزه نوع من التشعب والتعقيد؛ لأن المفهوم يتغير بتغير المنهج الذي يقاربه، وكذلك المرحلة التي ينتمي إليها هذا المنهج (حديث، حداثي، ما بعد الحداثة)، ولكل مرحلة تحديد مفاهيمي للسرد يختص بها وحده دون غيرها من المراحل.

يشير معنى السرد في البلاغة العربية القديمة إلى «القسم القصصي من الخطاب»[1]، ويقصد بالخطاب هنا الكلام؛ أي أن السرد هو المادة الحكائية في الكلام، والكلام يمكن أن يحتوي إلى جانب الإخبار محتوى سرديا يتخلل حديث المتكلم.

يستعمل "تزفيتان تودوروف"* "Tzvetan Todorov" مصطلح السرد "Narration" بمعنى الحكاية[2]، أما أصحاب الاتجاه التواصلي فيعرّفون السرد باعتباره «وجه من وجوه عمل تواصلي بين الراوي والمروي له، ومن ورائهما المؤلف والقارئ»[3]، والراوي في هذه الحالة هو المرسل الذي يرسل رسالة سردية إلى المرسل إليه (القارئ)، وهنا يتحول السرد إلى عملية تواصلية بين المؤلف والقارئ، والرسالة هي المضمون القصصي الذي يحقق التواصل أو الدلالة.

يلخص "يان مانفريد"** (Manfred Jahn) في إجابته عن سؤال: ما هو السرد؟: «لتبسيط الإجابة دعونا نقول أن كل السرد يعرض لنا قصة. وأن القصة هي تتابع أحداث تستلزم شخصيات»[4]؛ فالسرد في معناه البسيط –عند يان مانفريد– هو قصة تروي لنا أحداثا، كما يُشترط أيضا وجود شخصيات حكائية تحرك الأحداث المكونة للقصة.

---

(1) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد على للنشر، تونس، ط1، 2010، ص245.

* تزفيتان تودوروف: فيلسوف فرنسي–بلغاري، يكتب عن النظرية الأدبية، تاريخ الفكر، ونظرية الثقافة.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص246.

(3) المرجع نفسه، ص244.

** يان مانفريد: أستاذ في الأدب الإنجليزي متخصص في نظريات السرد، تركز أبحاثه على نظرية السرد، ونظريات الدراما، وتحليل الأفلام من الناحية السردية، والذكاء الاصطناعي، والمناهج المعرفية في الأدب، والسرد غير الموثوق به، والبنائية.

(4) يان مانفريد: علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2011، ص12.

أما مفهوم السرد عند "يمنى العيد" فهو «حكاية بمعنى أنه يثير واقعة، أي حدثـــــــا وقع، وأحداثا وقعت. وبالتالي يفترض أشخاصا يفعلون الأحداث ويختلطون، بصورهم المرويّة، مع الحياة الواقعية»[1]؛ فهي تقول بواقعية الســـرد، والشـــخصـــيات المحركة للأحداث هي كائنات واقعية بالضرورة، وهكذا يتطور مفهوم السرد ليتحول إلى صورة من صور الواقع، فالسرد عند "يمنى العيد" هو مرآة تعكس الواقع.

إن واقعية السرد لا تنفي تدخل عنصر الخيال في تشكيل المادة السردية؛ فالسرد «قصة يرويها راوٍ (narrator) عن أحداث قد تكون واقعية أو خيالية أو أســـطورية»[2]، وهذا المفهوم الذي يُدخل عنصر التخييل، يربط الحكاية السردية بالبعد الخرافي والأسطوري، فتدخل الأسطورة في تشكيل السرد، ويرافق الخيال واقعية القص، ويتداخل الواقع والخيال في التجربة السردية ليعطيها بعدا أسطوريا.

وخلاصة القول هي: إن السرد في –معناه البسيط– هو قصة أو حكاية، تنقل لنا أحداثا واقعية، ويتحكم في تطور الأحداث شـــخوص حقيقية أو وهمية، كما يســـتلزم الســـرد وجود راوٍ للحكاية، والراوي قد يختلف عن مؤلف القصـــة، لكنهما يشـــتركان في وظيفة واحدة، هي تبليغ الرسالة القصصية أو المضمون الحكائي.

(1) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص41-42.

(2) طوني بينيت وآخرون: مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، تر: سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص381.

ثانيا: تحولات السرد من سجن البنيوية إلى رحاب التأويل

1/ علم السرديات

كانت ارهاصات علم السرد مع "فلاديمير بروب"* "Vladimir Propp" في كتابه "مورفولوجيا الحكايات الشعبية"، الذي قدم فيه دراسة علمية للحكاية الخرافية؛ ويقصد بكلمة "مورفولوجيا" «دراسة الأشكال. وتعني في علم النبات دراسة الأجزاء المكونة للنبات (...) ولكن ماذا عن «مورفولوجيا الحكاية الشعبية Folktale»؟ لم يفكر أحد بالكاد في إمكانية مفهوم كهذا.

ومع ذلك فمن الممكن فحص أشكال الحكاية التي ستكون مطابقة تماما لمورفولوجيا التكوينات العضوية»[1]، فهو يشبِّه علم النباتات بعلم السرد الذي يسميه المورفولوجيا؛ أي دراسة عناصر الخرافة الشعبية دراسة علمية تشبه منهجية الدراسة في العلوم التجريبية، وهو يقترح منهجا علميا لدراسة الخرافات الشعبية، ومعاملتها كبنية عضوية تصلح كعينة للدراسة، واقتراح "بروب" يُخرج العلوم الإنسانية من السياقية إلى النسقية، التي تتحلى بشيء من العلمية والموضوعية.

أما مصطلح "علم السرد" "Narratology" فلم ينضج كعلم إلا مع "تودوروف". وعلم السرد هو «ترجمة للمصطلح الفرنسي narratologie الذي صكّه تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov عام ١٩٦٩ في كتابه "نحو حكايا الليالي العشر" Grammaire du Dècaméron قائلا: يختص هذا العمل بعلم لم يوجد بعد – فلنطلق عليه اسم علم السرد»[2]؛ أي أن "تودوروف"

* فلاديمير بروب: عالم أدب روسي ومؤسس دراسات الفلكلور البنيوية، نظرياته أثرت بشكل كبير على الدراسات الأدبية والأنثروبولوجية.

(1) فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تر: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، مطابع دار البلاد، جدة، السعودية، ط1، 1989، ص48.

(2) جيرالد برنس: علم السرد، تر: جمال الجزيري، موسوعة كمبردج في النقد الأدبي (من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ج8، العدد 1045، ص181-182.

هو من سنّ القواعد الكلية لدراسة السرد، وأطلق تسمية علـــم السرد على مشروعه النقدي الذي اتسم بالعلمية.

يُطلق على "علم الســـرد" تســـمية "التحليل البنيوي للنص الســـردي"، الذي تبناه اتجاه "سرديات الخطاب" الذي «يتخذ من دراسة الخطاب السردي موضوعا له، من حيث هو طريقة تقديم القصة وتمثيلها، باعتبارها متوالية للحوادث والأفعال. وفي إطار العلاقة بين هذين المستويين للسرد، ما يهم سرديات الخطاب، ليست الحوادث المسرودة والقصة، بل الخطاب، أي طريقة سردها»[1]؛ بمعنى أن هذا الشق من علم السرديات الموسوم بسرديات الخطاب، يولي أهمية كبيرة للطريقة أو الكيفية التي تسرد بها القصة، أو أسلوب سرد هذه القصة، أما الحبكة والحوادث والشخوص، فتقع خارج اهتمام هذا الاتجاه من البحث، ويطلق على هذا الاتجاه تسمية "التحليل البنيوي" لأنه يدرس بنية النص، وعلاقة عناصر النص الداخلية ببعضها البعض، مُهملا القصة والسياقات الخارجة عنها، وهذا ما يعرف بالدراسة العلمية للنص الأدبي.

أما الاتجاه الموسوم بـ "السيميوطيقا السردية" فيهتم بـ «سردية القصة، من خلال التركيز على مستوى المحتوى، لتحديد التمفصلات الدلالية التي تتحكم بالبنيات السردية»[2]؛ أي أن السيميوطيقا السردية تركز على المعنى في القصة المسرودة استنادا إلى مبادئ "التحليل البنيوي"، وما يلاحظ أن "سرديات الخطاب" و "سيميوطيقا القصة" لا يخرجان عن الاتجاه البنيوي الذي لخص السرد في بنيته اللغوية والدلالية، وأقصى السياق الخارجي في مقاربة النص السردي، استنادا إلى مبدأ المحايثة (Immanence) الذي صاغه "فرديناند دو سوسير"* (Ferdinand de Saussure)، والذي تمخضت عنه –فيما بعد– مقولة دراسة النص في ذاته ولذاته.

(1) محمد بوعزة: تأويل النص من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، ط1، 2018، ص22.

(2) المرجع نفسه، ص23.

* فرديناند دو سوسير: عالم لغوي سويسري شهير، يعتبر بمثابة الأب للمدرسة البنيوية في علم اللسانيات.

تعرض "الاتجاه البنيوي" الذي لخّص السرد في لغته وبنيته الداخلية إلى انتقادات واسعة، فـ«هذا المشروع النسقي للسرديات لم يكن ممكنا دون مواجهة إشكالات ومفارقات إبستمولوجية، حيث ستواجه السرديات معضلة التناهي، في تصنيف الأشكال المختلفة للسرد. هل بإمكان النموذج الذي تقترحه أن يستوعب كلية الأجناس السردية، على الرغم من تعدديتها وتنوعها اللانهائي»[1]؛ بمعنى أن النسقية المقترحة في مقاربة السرد واجهت نماذج سردية مراوغة لا تخضع للمنهج البنيوي، الذي اعتبر –فيما بعد– قيدا أمام التنوع الأجناسي في السرد، والحمولات الثقافية التي تولد منها هذا السرد.

ثار النقاد على المقاربة البنيوية للنص السردي؛ لأنها انتهت إلى «تقليص دينامية النص في المستوى اللغوي، بحيث ستختزل هوية السرد إلى مجرد وحدة لسانية صغرى هي الجملة النحوية، تخضع للوصف الساني، وبذلك ستضحي بمرجعيات السرد الدلالية والرمزية التي تستدعي ربط السرد بنماذج أخرى أكثر شمولية، تداولية وثقافية وتأويلية»[2]، وسبب هذه الثورة هو تضحية المقاربة البنيوية بالقيمة المرجعية في النص الأدبي، وتركيزها على الوحدات اللسانية التي غيبت هوية السرد والمرجعيات الثقافية التي شكلت هذا النص؛ فاللغة في النهاية مجرد وسيط للتعبير عن التجربة الإنسانية التي غيّبها البحث البنيوي، والسرد يمكن أن يتدخل في حياة البشر عن طريق تقديم معنى جديد للواقع، ورؤية جديدة للحياة، كما يعيد بناء الواقع عن طريق تقديم الأحداث وفق رؤية مغايرة.

(1) محمد بوعزة: سرديات ثقافية (من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2014، ص25.

(2) المرجع نفسه، ص33.

2/ السرد والحياة

عندما يمتزج الواقع بالسرد تتحول مهمة السرد إلى تعبير عن الواقع المعاش، لكن السرد يمكن أن يتحول إلى «أحد الوسائل التي نعطي بها شكلا ومعنى للواقع الذي ندركه»[1]، وهو بعبارة أخرى «طريقة أساسية "للتفكير" أو (أداة معرفية)»[2]؛ بمعنى أن مفهوم السرد تطور من تتابع الأحداث وتصوير أحداث واقعية عن الحياة اليومية، إلى وسيلة لتغيير الواقع وإعطائه معنى، والسرد أيضا هو طريقة للتفكير؛ لأن الكاتب يسقط أسلوبه وأيديولوجيته على المادة السردية، ويراهن على عنصر الخيال في تقديم معنى للحياة الواقعية، ومهمة السارد في النهاية هي تقديم فهم جديد للواقع المعاش.

ينسحب البعد الواقعي في السرد ليفسح المجال للأخيلة، وذلك عندما تتداخل المادة السردية الواقعية مع العنصر الأسطوري والخيالي، لكن «بدلا من تصوير الأدب الخيالي كمجرد نتاج للوهم، يصر ريكور على أن الأخيلة لا تشير إلى الواقع فقط، بل «تقوله» فعلا»[3]؛ فـ "بول ريكور" يُؤمن بقدرة الخيال على تصوير الحقائق؛ فالأدب الذي يراهن على عنصر الخيال، ليس وهميا بقدر ما هو تصوير للواقع والحقيقة بطريقة مغايرة.

يذهب "بول ريكور"* (Paul Ricoeur) إلى أبعد من ذلك بقوله «أن الحياة لا تفهم إلاّ من خلال القصص التي نرويها عنها»[4]؛ بمعنى أن السرد القصصي هو وسيلة لفهم الحياة من حولنا، وليس مجرد حبكة روائية وشخصيات تُحرّك أحداثا بغرض المتعة وجذب القراء.

---

(1) يان مانفريد: علم السرد، مرجع سابق، ص7.

(2) المرجع نفسه،ص7.

(3) بول ريكور: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص30.

* بول ريكور: فيلسوف فرنسي وعالم إنسانيات معاصر، واحد من ممثلي التيار التأويلي ويعتبر رائد سؤال السرد.

(4) بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، مرجع سابق، ص52-53.

3/ دنيوية السرد

اختزلت المقاربة البنيوية والشكلانية النص السردي في وحدات لسانية ولغوية، وغيبت المكون الثقافي الذي اعتبر عنصرا خارجا عن النص، ومع مجيء تيار "ما بعد الحداثة" تغيرت المفاهيم المتعارف عليها في مقاربة النص السردي، وشاع القول بـ " مادية السرد ودنيويته"؛ بمعنى اعتبار النص مكونا ماديا ملموسا يختزن مكونات الثقافة التي ينتمي إليها.

يقصد بمصطلح "الدنيوية" «درجة اتصال الأعمال الأدبية وتفاعلها مع أعمال أخرى في المؤسسات واللحظات التاريخية والمجتمع»[1]؛ بمعنى أن النص السردي لا يمكن أن يُختزل في المكون اللغوي فقط، بل تربطه علاقة وطيدة بالمجتمع والثقافة التي أنتجته، وهو يقع في منعطف يجمع بين التاريخ والسياسة والثقافة، كما أنه يحتوي أنظمة ورموزا دلالية تحيل على الفترة التاريخية التي كتب فيها، ويُخزِّن بين ثناياه الأنساق المضمرة التي أهملها الاهتمام النقدي بالمكون الجمالي في النص الأدبي؛ فالنص في النهاية جمالي بقدر ما هو دنيوي.

يرجع الفضل في اجتراح مصطلح الدنيوية إلى الناقد "إدوارد سعيد"*، الذي قدم طرحا نقديا جديدا يربط بين النص وبين العالم، وهو يرى أن النقد النصي البنيوي نقد عقيم، يغفل عن كثير من القضايا التي يثيرها النص السردي، و«السرديات، والاختلاقات السردية، ملغزة للقارئ العربي- وهي ماتزال بحق ملغزة للقارئ في أميريكا وأوروبا غير المتخصص بمثل هذه الدراسات. ذلك أن وراء معناها المباشر، وهو حكيُ حكايةٍ، يختفي مدلولها الخطير المتخصص الطارئ. السرد،

(1) مجموعة مؤلفين: النقد والمجتمع، تر: فخري صالح، دار كنعان، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص147.

* إدوارد سعيد: من مواليد فلسطين عام 1935، تلقى دراسته الابتدائية في السندس والثانوية والقاهرة، ثم تابع دراسته في جامعتي برنستون وهارفارد، وعين أستاذا في جامعة كولومبيا بمدينة نيويورك في الأدب الإنجليزي وأدب المقاومة عام 1963، إذ بقي يعمل فيها إلى أن رحل عن العالم عام 2003. من بين كتبه: قضية فلسطين، الاستشراق، تغطية الإسلام، الثقافة والإمبريالية، تأملات في المنفى، استكشافات في الموسيقى والمجتمع، ينظر: إدوارد سعيد: الثقافة والمقاومة، حاوره ديفيد بارمسيان، تر: علاء الدين أبو زينة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص188.

في السياق الجديد، هو تشكيل عالم متماسك متخيَّل، تحاك ضمنه صور الذات عن ماضيها، وتندغم فيه أهواء، وتحيزات، وافتراضات تكتسب طبيعة البديهيات، ونزوعات، وتكوينات عقائدية»[1]؛ ذلك أن الدرس البنيوي في مجال السرديات صب جل اهتمامه على الجانب الشكلي للسرد. لكن "إدوارد سعيد" أثبت أن وظيفة السرد أخطر من حكي الحكاية؛ لأن الجانب القصصي في السرد يمكن أن يحقق ما لم تحققه مؤسسات وقوى بأكملها، كما أنه يفرض أيديولوجيات معينة، ويشرعن تمثيلات للذات وللآخر يمكن أن تغير حيوات شعوب بأكملها.

إن أهمية المتخيل السردي ودوره في تشكيل الثقافات، ووعي الشعوب ينبع من تعريف هذا المتخيل ذاته؛ فهو «يتكوّن في ثقافة ما بفعل ظروف وسياقات مختلفة، كما أنه يسهم في تكوين الهوية الخاصة بهذه الثقافة»[2]؛ بمعنى أنه يتكون في سياقات ثقافية معينة، كما أنه المسؤول عن تشكيل هذه السياقات الثقافية، وهذا ما يوضح صحة القول بدنيوية النصوص السردية؛ لأن النص السردي دنيوي، ووثيق الصلة بالعالم الواقعي الذي يتشكل فيه، كما أنه يساهم في تغيير هذا العالم عن طريق تعزيز أنساق ثقافية وإهمال أخرى، وعن طريق التمثيل الذي يتدخّل في تشكيل عالم الفرد وهويته، وصورته في مرآة الآخر.

(1) إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 2014، ص16.

(2) نادر كاظم: تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص39.

ثالثا: مفهوم المحاكاة (Mimesis)

1/ لغة

ينحصر المفهوم اللغوي للمحاكاة في المشابهة والتقليد؛ فقد جاء في معجم "لسان العرب" «حكي: الحكاية: كقولك حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواءً لم أجاوزه، وحكيت الحديث عنه الحديث حكاية»[1]؛ فالمحاكاة هي التقليد في الفعل والقول، دون تجاوز النموذج المحاكي، كنقل حديث شخص، أو تقليد أفعاله.

ووردت المحاكاة في "القاموس المحيط" لـــ "الفيروز آبادي" بمعنى المشابهة، «حاكيته شابهت فعله أو قوله سواءٌ»[2]؛ بمعنى أن المحاكاة هي التقليد والمشابهة في القول والفعل.

2/ اصطلاحا

شاع مصطلح "المحاكاة" (Mimesis) في الفلسفة اليونانية القديمة، حيث «ترجع نظرية المحاكاة عند أفلاطون (٤٢٧ ؟- ٣٤٧ ؟ ق.م) إلى نظريته المعروفة بـ ((نظرية المثل))، فالإله قد خلق المثال الأول لكل شيء في الحياة (...) وعلى هذا فالواقع الذي نعيشه خال من المثل الأعلى، وإنما كل ما فيه ما هو إلا تقليد ومحاكاة لما هو كامن في عالم المثل»[3]، يرتبط مفهوم المحاكاة عند أفلاطون بالتقليد، وهو يقول بفكرة العالم المشوّه والمقلّد للعالم المثالي الكامل؛ فالواقع الذي نعيشه خال من المثل العليا، وكل المفاهيم والتصورات والأشياء ما هي إلا صورة مشوّهة لا تشبه عالم المثل.

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج14، مرجع سابق، ص191.

(2) الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مرجع سابق، ص1275.

(3) أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.س)، ص61.

ارتبط مفهوم المحاكاة عند فلاسفة اليونان بمفهوم الشعر؛ فالشعر عند افلاطون هو محاكاة للمحاكاة؛ لأن المحاكاة الأولى هي تقليد لعالم المثل، أما الثانية فهي محاكاة الشيء المقلّد عن عالم المثل، والمحاكاة هي عمل الشاعر الذي يوصف بأنه مقلد لعالم المثل، و«فن التقليد منسوخ عن أصله مرتين والشعر المقلّد نسخه ثالثه عن الحقيقة»[1]، والنماذج التي يقدمها الشاعر المحاكي ما هي إلا صورة مشوهة لعالم المثل، وبذلك فالشعر لا يخرج عن نطاق محاكاة المحاكاة.

أخرج "أفلاطون" الشعراء من جمهوريته الفاضلة؛ لأن الشاعر –على حد قوله– «كالمصور، يحاكي ظواهر الاشياء دون أن يفهم طبيعتها، وشعره بهذا تقليد، وبعيد عن الحقيقة بدرجتين (...) الشاعر لا يتصل إلا بظواهر الأشياء الخادعة للحواس، وعلى هذا يجب طرد الشعراء من الجمهورية الفاضلة، إلا من كان منهم يمجد الآلهة، ويعدد مفاخر الأبطال، ويشيد بأعاظم الرجال»[2]، وسبب طرد الشعراء هو سطحية الشعر الذي يقدمونه؛ فالشاعر كالمصور الذي يحاكي ظاهر الأشياء دون أن يتسلل الى عمقها، وظاهر الشيء خدعة للحواس، ولهذا وصف "أفلاطون" الشعر بأنه بعيد عن الحقيقة وجوهر الأشياء، بدرجتين.

يستثني "أفلاطون" الشعراء الذين يمجّدون الآلهة ويعدّدون مفاخر الأبطال من الطرد من الجمهورية الفاضلة، أما باقي الشعراء فإنه يصف محاكاتهم بالوضاعة، حيث ذهب إلى «أن إنتاج الشعراء يتسم بالضعف والرداءة، فالمحاكاة لا تخلق بالنسبة إليه سوى ما هو وضيع، إنها لا تنفذ إلى أعماق الأشياء»[3]، يتميز "أفلاطون" بموقفه المعادي للشعراء، وهذا بسبب سطحية شعرهم وبعده

(1) عز الدين المناصرة: علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص32.

(2) أرسطو: فن الشعر، مصدر سابق، ص61.

(3) أحمد المنياوي: جمهورية أفلاطون (المدينة الفاضلة كما تصورها فيلسوف الفلاسفة)، دار الكتاب العربي، حلب، سوريا، ط1، 2010، ص170.

عن الحقيقة، ومن هنا نستخلص أن مفهوم المحاكاة عند أفلاطون هو التقليد والبعد عن الحقيقة وجوهر الأشياء.

يعطي "أرسطو" لمفهوم المحاكاة طابعا مزدوجا؛ فهي «محاكاة الأشياء والأفعال الإنسانية في نطاق الطبيعة، وهي – من جهة ثانية – محاكاة خارج نطاق الطبيعة، أي محاكاة الخيالي»[1]، وعالم الطبيعة عند "أرسطو" ليس صورة مشوهة عن عالم المثل، خاصة إذا أدخل الشاعر عنصر الخيال عند محاكاته للطبيعة، فالخيال يمكن أن يضيف صورا جديدة للطبيعة، ويُكمّل النقص الذي يشوب المحاكاة المباشرة للطبيعة.

وعلى عكس "أفلاطون" فالشعر عند "أرسطو" بعيد عن الحقيقة بدرجة واحدة؛ فالمحاكاة عند "أرسطو" «ليست لعالم المثل – الذي لا وجود له – وإنّما للطبيعة مباشرة. ومن ثم فالمحاكاة عند أرسطو بعيدة عن الحقيقة بدرجة واحدة»[2]، ومن هنا فالشاعر عند "أرسطو" عندما يحاكي الطبيعة، قد يتمكن من نقل جوهر الأشياء، لأنه بعيد عن الحقيقة بدرجه واحدة .

نظّر "أرسطو" للأجناس الأدبية في مرحلة مبكرة جداً، حيث قسّمها بحسب الموضوع الذي تحاكيه إلى فنون نبيلة وأخرى وضيعة، وهو يعرِّف المأساة بأنها «محاكاة فعل نبيل (...) هذه المحاكاة تتم بوساطة أشخاص يفعلون، لا بوساطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»[3]؛ فالمأساة محاكاة لفعل نبيل، والمحاكاة يقوم بها أشخاص على خشبة المسرح، بغرض تطهير النفس البشرية من الانفعالات.

أما الكوميديا فهي «محاكاة لفعل صادر عن أشخاص دون المستوى العام. وتتضمن هذه الدونية معنى القبح والنقص، الذي يتمثل في الناحية الجسمية أو الناحية السلوكية، أو هما معا. غير

(1) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص21.

(2) أرسطو: فن الشعر، مصدر سابق، ص61.

(3) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص21.

أن تلك النقائص الحسية أو الأخلاقية، ينبغي ألا تصل إلى الدرجة التي تسبب فيها ألما أو ضيقا لمشاهدها»[1]؛ فالكوميديا محاكاة لأراذل الناس، وهدفها هو إضحاك المشاهد على عكس المأساة، التي تهدف الى إثارة مشاعر الحزن عند المشاهد.

ومن هنا نستنتج أن المحاكاة عند "أرسطو" هي محاكاة الفعل، وطبيعة الشخص المحاكي هي التي تحدد الجنس الأدبي، وترفع من قيمته أو تحطها.

وفي الأخير يمكن القول: إن المعنى اللغوي للمحاكاة قريب من معناها الاصطلاحي، فهي المشابهة في القول والفعل، وهي في الفلسفة اليونانية القديمة محاكاة لعالم المثل، أو محاكاة للطبيعة أو الفعل؛ أي أنها تصوير لعالم مشوّه عند "أفلاطون"، أو محاكاة تعتمد على الخيال لتكملة النقص في عالم الطبيعة. كما أن مفهوم المحاكاة يرتبط بقضية تجنيس الأدب؛ فالموضوع المحاكى هو الذي يحدد جنس العمل الأدبي وقيمته؛ فالمأساة محاكاة لفعل نبيل، والملهاة محاكاة لفعل وضيع.

(1) أرسطو: فن الشعر، مصدر سابق، ص90.

3/ تعريف "سرد المحاكاة"

اعتمادا على المفهوم اللغوي والاصطلاحي لمصطلحي "السرد" و "المحاكاة"، يمكننا صياغة مفهوم أولي لســـرد المحاكاة؛ فهو القص الذي يقوم على تقنية التقليد والمشـــابهة، وهذا النوع من القص يحاكي الواقع والخيال معا، كما يحاور التاريخ والأساطير والنماذج القصصية السابقة.

أ/ التناص والمحاكاة

والمحاكاة الســـردية هي نوع من أنواع التناص (Intertextuality)؛ لأنها تقوم على تقنية استدعاء النصوص ومحاورتها. ويعتبر التناص سمة من سمات النصوص الحداثية كما تصرح "جوليا كريستيفا"* (Julia Kristeva)، فالنصوص الحداثية «هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا»[1]؛ فالنص الحداثي –في عملية تشكله– يستدعي النصوص التي سبقته، ويدخلها في بنائه النصي عن طريق الهدم والامتصاص؛ أي هدم النص الأول وخلق نص جديد على أنقاضه.

تنفي "جوليا كريستيفا" وجود نص أصيل؛ فالعملية الإبداعية هي عملية «ترحال للنصوص وتداخل نصي»[2]، والمبدع يكتب نصه اعتمادا على المحمولات الثقافية التي تشكلت لديه، من خلال قراءاته السابقة؛ فالنصوص الإبداعية ترتحل داخل الثقافة الواحدة، وقد تتحول إلى نصوص عابرة للثقافات بفضل عملية الترجمة، فيتحول التناص من التداخل النصي إلى التداخل الثقافي.

يبرز "التناص" في "سرد ما بعد الحداثة" عبر تقنية "المحاكاة"؛ فـ «مصطلح ما بعد الحداثة، عندما يوظف في الرواية، يجب أن يفرد لغرض خاص، لأن يصـــف الرواية التي هي من جانب ما

---

* جوليا كريستيفا: فيلسوفة بلغارية فرنسية وناقدة أدبية ومحللة نفسية وناشطة نسوية.

(1) جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص79.

(2) المرجع نفسه، ص21.

وراء قصية وتاريخية في محاكاتها للنصوص والسياقات الخاصة بالماضي»[1]؛ فالنص السردي في مرحلة "ما بعد الحداثة" يتوسّل بتقنية التناص، ليحاكي النصوص والسياقات التي تنتمي إلى الماضي.

ب/ المحاكاة الساخرة

تُعرّف "رواية ما بعد الحداثة" بأنها تلك الرواية التي تقوم على خاصية "المحاكاة"، فبعد مرحلة «الحداثة حلّت حقبة ما بعد الحداثة، وساءل فيها كُتّاب من أمثال سلمان رشدي وأنجيلا كارتر النزعة الواقعية – مثلما فعل أسلافهم الحداثيون – ولكن هذه المرة باستخدام المعارضة الأدبية Pastiche: إعادة سرد الحكايات من زوايا نظر مختلفة مع الاحتفاظ بالمرجعية الذاتية في كل ما يحدث»[2]؛ بمعنى أن رواية ما بعد الحداثة انصرفت عن محاكاة الواقع، واتخذت من الحكايات الجاهزة مادة لها، حيث تعمّد كُتّاب ما بعد الحداثة إعادة سرد الحكايات ومحاكاتها من وجهة نظرهم الخاصة، بدل سردهم لقضايا الواقع المعاش.

تتعمّد "رواية ما بعد الحداثة" محاكاة القصص السابقة بطريقة ساخرة، حيث «كانت المحاكاة الساخرة هي العرف السائد بعد أن تخلى الكُتاب عن الجهد الشاق والمخلص الذي يبتغي رؤية جمالية ذات نزوع خلاصي، وقد تسبّب القلق الذي واجه به الروائيون الحداثيون الأوائل العالم في فسح المجال أمام أمرٍ مختلف تماما: باتت السخرية الثقيلة أكثر خفة، والجدية المفرطة أخلت موقعها للروح التهكمية، والقلق استحال ميلًا نحو اللامبالاة، وبشكل عام صارت الرواية منتدىً لطرق مرحة وساخرة في التعامل مع معضلات العالم»[3]، والسبب الذي جعل الكتاب ما بعد

(1) مجموعة مؤلفين: جماليات ما وراء القص (دراسات في رواية ما بعد الحداثة)، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوي للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010، ص93.

(2) روبرت إيغلستون: الرواية المعاصرة (مقدمة قصيرة جدا)، تر: لطفية الدليمي، دار المدى، بغداد، العراق، ط1، 2017، ص40-41.

(3) جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، تر: لطفيّة الدليمي، دار المدى، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص303.

الحداثيين يلجؤون إلى المحاكاة الساخرة، هو القلق والفوضى الذي ميز مرحلة "ما بعد الحداثة" التي يصعب فيها فصل السلطة عن الحياة الاجتماعية، مما ولّد نوعا من اللامبالاة في مواجهة مشاكل الحياة.

كانت المحاكاة الساخرة هي الرد الذي وجهه كُتّاب "ما بعد الحداثة" لكُتّاب "الحداثة"، حيث «لاحظ العديد من المعلقين مؤخرا خليطا صعبا من المحاكاة الساخرة والتاريخ، والميتاخرافة والسياسة. هذا الجمع الخاص قد يكون حدده تاريخيا رد ما بعد الحداثية المعارض على الحداثوية الأدبية، فمن ناحية، صار الما بعد حداثي ممكنا بفضل المرجعية الذاتية، والتهكم، والغموض، والمحاكاة الساخرة التي تميز الكثير من فن الحداثوية»[1]؛ أي أن مرحلة "ما بعد الحداثة" في الفن القصصي تبرز من خلال نزعة السخرية والتهكم من فن "الحداثة"، وبدل محاكاة الواقع ومحاولة معالجة معضلاته، فضّل كتاب "ما بعد الحداثة" محاكاة النماذج القصصية الحداثوية باعتماد أسلوب السخرية، الذي أوجده فقدان الإيمان المطلق بالحكايات الكبرى التي استكان إليها الفكر الحداثي.

برزت المحاكاة الساخرة كميزة رئيسية في سرد ما بعد الحداثة، لكن هذه السخرية لا تعني تدني مستوى الفن القصصي، وهي «لم تعن على الإطلاق تناول الأمور بطريقة أقل جدية أو أقل خفة من قبل، بل عنت إيجاد طريقة جديدة في مساءلة الواقع – لا بالطريقة الصارمة القديمة بل من خلال الصور الزائفة والمشاهد الهزلية ونوعٍ أكثر طغيانا من الشك»[2]؛ بمعنى أن المحاكاة الساخرة طريقة جديدة في مساءلة الواقع في مرحلة ما بعد الحداثة، وهي لا تنتج لنا سردا لامباليا –بالمعنى السلبي للامبالاة– بقدر ما تبتغي إيجاد نوع من السرد يمتلك القدرة على وصف مجتمع

(1) ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثية، مرجع سابق، ص88.

(2) جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص303-304.

"ما بعد الحداثة"، الذي سادت فيه نزعة الشك، التي غيرت أسلوب الكاتب في التعامل مع يقينيات العالم الحديث.

يمتزج النقد والإبداع في الرواية التهكمية ما بعد الحداثية؛ فالتهكم «بوصفه استراتيجية أدبية، يموضع نفسه عن قصد ليحطم المعايير التي أصبحت متفق عليها بينما يصهر، من ناحية أخرى، الإبداع والنقد في بوتقة واحدة»[1]؛ بمعنى أن كاتب "ما بعد الحداثة" يتقمص دور الناقد بكتابته رواية تنتقد روايات سابقة عليها بأسلوب تهكمي ساخر، ومهمة المبدع تحولت من نقد الواقع المعاش إلى نقد الفن الروائي ذاته.

يتعمّد كاتب ما بعد الحداثة العودة إلى الماضي في كتاباته، فـ «في حين كانت الحداثة تتمنى دون طائل أن تلغي الماضي، فإن ما بعد الحداثة تعود إليه في أي وقت تاريخي وبروح ساخرة»[2]، لكن «حضور الماضي في أذهان كتاب ما بعد الحداثة، ليس نوستالجياً على الإطلاق، بل معاودة ناقدة، وحواراً مفارقياً مع الماضي الفني والاجتماعي»[3]؛ بمعنى أن كاتب "ما بعد الحداثة" لا يدفعه الحنين إلى استدعاء الماضي في رواياته، وعودته إلى الماضي تكون بهدف الحوار والنقد؛ فقد «شعر بعض الكُتّاب أن من الأوجب والأكثر أهمية إعادة كتابة أعمال قديمة: جزئيا بسبب حسّ (النضوب) السائد، ولكن السبب الرئيسي يكمن في الإحساس بأن واقعيات اللحظة الحاضرة هي في أصلها رواياتٌ مختلقة عن الماضي»[4]؛ ويقصد بحس النضوب أن كل شيء قد تم قوله، وأن الروائيين في مرحلة "ما بعد الحداثة" عجزوا عن الإتيان بالجديد، وهذا ما يفسر المحاكاة الأدبية التي طغت على "سرد ما بعد الحداثة".

(1) مجموعة مؤلفين: جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص139.

(2) محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص39.

(3) أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص85.

(4) جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص301.

كان النص التاريخي أبرز النصوص التي تم استدعيت في نصوص "ما بعد الحداثة"؛ فقد «عاد روائيو ما بعد الحداثة للحادثة التاريخية امتصاصا وتحويلا بما يتوافق مع رؤيتهم وفعّلوا التناص مع النصوص الحديثة كذلك لينتجوا نصا جديدا برؤية جديدة، فهم يضعون الحدث التاريخي أمام الواقعي لمساءلته أو التهكم من ادعاءاته أو السخرية من تراتبيته»[1]؛ بمعنى أن رواية "ما بعد الحداثة" تعمّدت استدعاء النص التاريخي لمحاورته والتهكم على تطور أحداثه الرتيب؛ فهي تستجوب المعطى التاريخي بما يوفره السرد من حرية تمكن الكاتب من فضح المسكوت عنه في التاريخ الرسمي، ويطلق على السرد الذي يراهن على التخييل التاريخي تسمية " القص التاريخي الشارح".

تُطلق تسمية "ما وراء القص" على رواية "ما بعد الحداثة"، حيث يشير المصطلح إلى «نمط الرواية التي تتفحص بناءها الداخلي أو التي تعلق على أو تتأمل أشكال ولغة الروايات السابقة»[2]؛ فرواية "ما وراء القص" تتأمل القص الذي ينتمي إلى الماضي وتحاكيه، كما أن "ما وراء القص" يؤكد الفرضية التي تقول أنه «لا نص موجود بوصفه كلا مستقلا ومكتفيا بذاته عن النصوص الأخرى»[3]؛ فرواية "ما وراء القص" هي تناص ومحاكاة للماضي.

ومن هنا نصل إلى فرضية مفادها أن "سرد المحاكاة" هو تضمين نص داخل نص آخر، وهذا المصطلح يتواشج مع مصطلح التناص، الذي يرتبط بدوره برواية "ما بعد الحداثة" المسماة بـ "رواية ما وراء القص"، وهذه المصطلحات يمكن جمعها تحت تسميه أوسع، هي "السرد ما بعد الحدثي" الذي سنخصص له مبحثا مستقلا تفرضه طبيعة المادة المعرفية لهذه الورقة البحثية.

(1) مجموعة مؤلفين: الرواية العربية وتحولات ما بعد الحداثة، تحرير: بشرى البستاني، مؤسسة السياب، لندن، المملكة المتحدة، ط1، 2017، صXI.

(2) مجموعة مؤلفين: جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص14.

(3) المرجع نفسه، ص15.

المبحث الثاني: الإطار المفاهيمي لسرد "ما بعد الحداثة"

أولا: الأدب و "ما بعد الحداثة"

يرتبط تعريف "أدب ما بعد الحداثة" بمفهوم تيار "ما بعد الحداثة"، حيث يُعرَّف "أدب ما بعد الحداثة" بأنه «مرحلة أسلوبية امتدت من ستينيات حتى ثمانينيات القرن العشرين. وبناء على ذلك فإن نسبة كبيرة من الكتابات التي نشرت بعد ١٩٩٠ التي أطلقت على نفسها صفة ما بعد الحداثة هي حقا ذات طابع ما بعد حداثي Post-Postmoderist أو باختصار Post-Pono»[1]، ويفهم من القول إن "أدب ما بعد الحداثة" ظهر في ستينيات القرن العشرين، لكن التحديد الزمني لكتابات "ما بعد الحداثة" لا يعني أن كل الكتابات التي ظهرت في هذه الفترة الزمنية كتابات "ما بعد حداثية"؛ فـ "ما بعد الحداثة" ليست فترة زمنية بقدر ما هي تحول فكري أنتج كتابات أُدرجت تحت هذا المسمى.

يعترف أغلب الباحثين بصعوبة تعريف "أدب ما بعد الحداثة"؛ لأن هذه التسمية ترتبط بمرحلة "ما بعد الحداثة" المليئة بالتناقضات، ويُعبِّر "أنخيل دانييل ماتوس"* (Angel Daniel Matos) عن هذه الصعوبة بقوله: «يصعب تعريف معايير أدب ما بعد الحداثة، ليس بسبب عدم التوافق فقط حول نوع النص الذي يمكن أو لا يمكن تصنيفه في ما بعد الحداثة. ولكن أيضا بسبب الطبيعة المخادعة للتناقضات الموجودة في حركة ما بعد الحداثة نفسها»[2]؛ فحركة "ما بعد الحداثة" مليئة بالتناقضات بسبب مجتمع "ما بعد الحداثة" الذي تعمّه الفوضى واللّا يقين، وقد انعكس هذا على الأدب الذي اندرج تحت مسمى "ما بعد الحداثة".

(1) ستيوارت سيم: دليل ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص184- 185.

* أنخيل دانييل ماتوس: أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة سان دييغو الأمريكية.

(2) أنخيل دانييل ماتوس: ما هو أدب ما بعد الحداثة؟، تر: صالح رزق، صحيفة القدس العربي، مؤسسة القدس العربي للنشر والاعلان، لندن، المملكة المتحدة، العدد 9783، 14 يناير 2020، ص13.

يختصر "فرانسوا ليوتار" تعريف مرحلة "ما بعد الحداثة" في فكرة التشكيك في السرديات الكبرى؛ بمعنى أن الناس فقدوا إيمانهم وثقتهم في السرديات الكبرى التي عرفها الفكر الغربي، ومع «بزوغ فجر القرن الحادي والعشرين، كانت السرديات الكبيرة منها والصغيرة على السواء، والمعتقدات، والمواقف، والقيم، والأنظمة التعليمية، والمجتمعات، والمعنى نفسه، يبدو ممزقا متفسخا. إذ إن المستقبل يكتسي ثوب الشك الكئيب»[1]، بمعنى أن الإنسان في مرحلة "ما بعد الحداثة" سيطرت عليه نزعة الشك في كل ما يحيط به؛ وسبب ذلك هو فلسفات الشك التي قادت تيار "ما بعد الحداثة"، وموت السرديات الكبرى التي كانت تغذي العقل البشري باليقين، ثم إخفاق الفكر التنويري الذي يؤمن بسلطان العلم في تحقيق سعادة البشر.

كان لموت السرديات الكبرى تأثير بالغ على الفكر "ما بعد الحداثي" الذي احتكم إلى فلسفة الشك، وامتد هذا التأثير ليمس الإبداع والفن معا، حيث كانت «القسمات المسيطرة في قصص ما بعد الحداثة: الاضطراب الزمني، وتآكل الإحساس بالزمن، والاستخدام المنتشر الذي لا طائل من ورائه للمحاكاة الأدبية، ووضع كلمات في المقدمة بوصفها أمارات مادية متشظية، وعدم ترابط الأفكار، والبارانويا (الخيلاء المرضي أو جنون الاضطهاد)، وتتكرر هذه الخصائص مرارا وتكرارا في المشاهد البادية والباعثة على الارتباك في القص المعاصر»[2].

كان الأدب في تلك الفترة يعكس مقدار الشك واللايقين الذي سيطر على الحياة ما بعد الحداثية، وأهم ما ميز نصوص "ما بعد الحداثة" هو الكتابات الـمَرَضية، وسمة عدم ترابط الأفكار كدلالة على الأزمات التي مر بها إنسان "ما بعد الحداثة"، الذي أنهكته الحروب ونتائج التقنية الحديثة، كما أن هذا الأدب كان يحتفي بالماضي ويحاكيه، كرد على أدب "الحداثة" الذي كان ينتصر لكل ما هو جديد.

(1) ألون مونسلو: دراسة تفكيكية للتاريخ، تر: قاسم عبده قاسم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2015، ص33.

(2) ستيوارت سيم: دليل ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص187.

أزالت "ما بعد الحداثة" الحدود الفاصلة بين الثقافة العليا والثقافة الشعبية، وقد لوحظ أن «النصوص الأدبية ما بعد الحداثية تستخدم وتقلد في البداية أنواع الأدب الشعبي (الإثارة، والتحريات، وقصص الحب، والرعب، والمواد الإباحية، والرومانسية التاريخية، الخيال العلمي وغيرها) والخرافات والنصوص الأدبية الكلاسيكية، أو الدينية الهامة، بوصفها نصا أوليا تقوم بعد ذلك بتعديله وتحويره والتهكم به وبالتالي اكسابه معنى مختلفا؛ وهي التقنية التي أطلق عليها "الباستيشية Pastiche" أو المعارضة الأدبية»[1]، بمعنى أن النص الأدبي ما بعد الحداثي هو أدب جماهيري؛ لأنه اتخذ من نصوص الثقافة الشعبية مادة له، وصرف اهتمامه عن الفن الرفيع الصادر عن ثقافة النخبة، أما السمة البارزة في أدب ما بعد الحداثة فهي المعارضة الأدبية للنصوص القديمة، عن طريق استدعاء هذه النصوص ضمن المتون السردية الحديثة وتقديمها بطريقة ساخرة تُنقِص من قيمة القصص العظيمة والشخصيات التاريخية التي احتفت بها المدونات والثقافات لقرون من الزمن.

يُطلق على التقنية التي اعتمدها "الأدب ما بعد الحداثي" تسمية "الباستيشية" (Pastiche)، وهي تقنية اعتمدها "السرد ما بعد الحداثي" في محاكاته للنصوص القديمة والسخرية منها، بغرض رد الاعتبار لما همّشته القصص القديمة، وأبعدته عن متنها السردي.

(1) أماني أبو رحمة: أدب ما بعد الحداثة، موقع أكاديميا https://www.academia.edu/34110388/الأدب_ما_بعد_الحداثي_pdf، ص17، يوم 29مارس 2021، الساعة 14:09.

ثانيا: ما وراء القص (Metafiction)

راهنت رواية ما بعد الحداثة على "سرد المحاكاة"، وهو نوع من السرد الذي يتجاوز محاكاة الواقع، ويتعمّد محاكاة النصوص الروائية السابقة ضمن بنيته النصية، ويستعمل مصطلح "ما وراء القص" للإشارة إلى "سرد ما بعد الحداثة" الذي يحاكي ذاته؛ فهو سرد نرجسي مفتون ببنيته الروائية، وطرق الكتابة ذاتها.

أما تسمية "ما وراء القص التاريخي" فأطلقت على السرد الذي يستجوب التاريخ الرسمي، ويمزج بين المكون التاريخي وعنصر التخييل ليقوِّل التاريخ ما لم يقله، ويفضح السجلات التاريخية الرسمية التي ادعت العلمية المحايدة.

1/ المصطلح والمفهوم

وردت كلمة (metafiction) في قاموس أكسفورد الإنجليزي بمعنى التحويل والتغيير، «في التصاقها بكلمة fiction فإن البادئة ميتا meta تعني دراسة موضوع "ما وراء، فوق، أبعد من، أعلى مستوى"»[1]؛ بمعنى أن رواية الميتافكشن هي رواية تتجاوز الشكل الروائي القديم، و«عندما نلصق البادئة "meta"؟ بالطبع فإن "ما وراء القص" يدرس الرواية عند مستوى أعلى ويستجوب روائية الرواية»[2]، أي أن رواية الميتافكشن هي رواية تستجوب الفن الروائي ذاته؛ أو بتعبير أدق هي رواية عن الرواية.

يعود اجتراح مصطلح «"ما وراء القص" إلى الروائي الأمريكي "وليام غاس" والذي وظفه لأول مرة في العام ١٩٧٠»[3]، ويُعرَّف "ما وراء القص" بأنه «كتابة روائية تلفت نظر القارئ

(1) أماني أبو رحمة: من الحداثة إلى ما بعد النسوية (التحول إلى النموذج الفكري ما بعد الحداثي)، دار شهريار، البصرة، العراق، ط1، 2018، ص 59.

(2) المرجع نفسه، ص59.

(3) مجموعة مؤلفين: جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص13.

منهجيا، وعن وعي ذاتي كامل لحالتها بوصفها صناعة بشرية، من أجل أن تطرح قضايا عن العلاقة بين الحقيقة والخيال»[1]، فهو نمط روائي يتخذ من الكتابة الروائية موضوعا له، ويتعمّد فيه الكاتب الحديث عن البناء الداخلي للرواية التي قام بتأليفها، كما أنه يعطي دورا رئيسيا للقارئ الذي يشارك في عملية التأليف عن طريق القراءة التأويلية الفعّالة.

رافق مصطلح "ما وراء القص" ظهور مصطلحات أخرى مثل «الاستبطانيةintrospected الانطوائية introverte، النرجسية narcissistic، رواية الوعي الذاتي self-conscious ، الانعكاس الذاتي self-reflexive ، ضد الرواية anti-fiction، التخريف fabulation، رواية التمثيل الذاتي autorepresential، وغيرها»[2]، فما وراء القص هو سرد استبطاني وانطوائي لانشغاله بذاته، وهو سرد نرجسي مفتون بذاته، بمعنى أنه «ذاتي التمثيل Autorepresentational، فهو يزودنا بتعليقه الذاتي على وضعيته القصية واللغوية، وكذا بالنسبة إلى متعلقات عملية إنتاجه واستقباله»[3]؛ أي أنه يقوم على التمثيل الذاتي الذي يعلق على طريقة القص لديه.

يقصد بمصطلح "الوعي الذاتي" أن الواقع لم يعد يتحكم في إنتاج وعينا بالحياة وبالأشياء المحيطة بنا، فـ «الروايات الحديثة عندما تستحيل (ميتافكشن) لا تعني هذه الاستحالة أنها صارت محض ألعاب فحسب، بل يعني أننا نبتغي استكشاف الطريقة التي نخلق بها (تصورنا المفاهيمي) عن العالم، وأن روايات الميتافكشن تسعى لاستقصاء الواقعيات ذاتها التي تنهض عليها الواقعيات التي نرى بها العالم حولنا»[4]، وهذا ما يسمى وعي الرواية لذاتها؛ فرواية "ما وراء القص" عندما تعي ذاتها، ينتج لنا هذا الوعي فهما جديدا للواقع، وهي ليست مجرد لعبة لغوية؛ لأن مفهوم الرواية

(1) مجموعة مؤلفين: جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص50.
(2) المرجع نفسه، ص13.
(3) أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص44.
(4) جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص 299.

"ما وراء القصـية" يقول بدنيوية النص السـردي، فالسـرد من منظور ما بعد الحداثة هو «جامعة إنسانية قاعدية انتقلت إلى الفن من الحياة. وعلى هذا الأساس تدعم نصوص ما وراء القص فكرة أن السـرديات هي واحدة من المكونات الجوهرية لفهمنا للواقع»[1]؛ بمعنى أن انصـراف الرواية "ما وراء القصـية" إلى محاكاة ذاتها، والكتابة عن الكتابة نفسـها، لا يعني أنها ابتعدت عن محاولة فهم الواقع وتغييره؛ فهذا النوع الروائي يتخذ من التخييل طريقة لإنتاج فهم جديد للواقع.

أما مصطلح "الانعكاس الذاتي" فيقصد به «وعي الرواية بكونها رواية وتركيب خيالي»[2]؛ بمعنى أن ما وراء القص هو وعي ذاتي بعملية القص التي تقوم على عنصـر الخيال؛ فالتخييل هو القاسم المشترك بين نصوص الميتافكشن.

يتقاطع مصـطلح "ما وراء الرواية" مع مصـطلح الرواية الضـد (anti _ fiction)، ويتجلى التشابه بين الروايتين في «تجريبيتهما وخروجهما عن النسق الواقعي المألوف، واشتراكهما في الحديث أحيانا عن صناعة القص، مما يخلق صعوبة في التفريق الواضح بينهما، عدا ما يخص احتوائية النوع الأول للآخر، فكثيرا ما أدرجت الروايات الميتاقصية في مباحث الرواية الضـد»[3]؛ فالرواية الضـد هي نوع روائي تجريبي، يثور فيه الكاتب على أعراف الكتابة الروائية التقليدية، وسـبب ترافق المصطلحين، هو حديثهما عن الصنعة الروائية داخل المتن القصصي؛ أي الكتابة عن الكتابة ذاتها، كما أن مصطلح "الرواية الضد" أشمل من مصطلح "ما وراء القص".

يرتبط مصطلح "ما وراء القص" بمصطلح "الخرافة" أو "التخريف" (fabulation)، والخرافة كما تعرفها "ليندا هتشيون"* (Linda Hutcheon) هي «كل قصة أو كتابة أو عمل يؤدي فيه

(1) مجموعة مؤلفين: جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص21.

(2) المرجع نفسه، ص14.

(3) أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص41.

* ليندا هتشيون: باحثة كندية متخصصة في دراسة نظرية الأدب، والنقد الأدبي، والأوبرا. عملها في ما بعد الحداثة مشهور بشكل خاص.

الخيـــال دورا رئيـــسيـــــا، مصـــورا الناس والأحداث بطريقة مختلفة عن الواقع»[1]، فرواية "ما وراء القص" لا تعكس الواقع الحقيقي؛ لأنها تعتمد على عنصـــر التخييل في تقديم مادتها الســـردية، ويمكننا أن نطلق عليها تسمية "الخرافة"؛ لأنها ليست سطحية في تعاملها مع الواقع المعاش، بل هي رواية تتعمد تصوير الواقع بطريقة مبتكرة، حيث تنصرف إلى محاكاة ذاتها بدل محاكاة الواقع، لكنها تستطيع قول ما لم تقله الرواية الواقعية بتسترها تحت غطاء الخيال والخرافة.

يُعبّر مصطلح "التمثل الذاتي" (autorepresential) عن الكتابة الـــ "ما وراء قصية" التي «تتفحص بناءها الذاتي أو التي تعلق على أو تتأمل أشـكال ولغة الروايات الســابقة»[2]؛ فالتمثيل الذاتي هو الإحالة على الرواية ذاتها، بدل الإحالة على الواقع الخارجي؛ فرواية "ما وراء القص" تغرق في تفحص بنيتها الداخلية؛ فهي نوع من السرد المفتون بذاته.

اختار النقاد مصـــطلح "ما وراء القص" ليعبر عن نمط الكتابة التي تنشـغل بعملية الكتابة ذاتها، وما يميز المصـــطلحات الأخرى أنها «ليســـت مترادفة، كما أنها تبرز هيمنة جزء معين على الكتابة، وتظهر اهتمامات مرتبطة بمؤلفين مختلفين، وبفترات زمنية مختلفة، مما ســـاعد على اختيار مصطلح ما وراء القص للإشارة إلى الظاهرة الأدبية الموسومة بسمات وخصائص معينة»[3]؛ بمعنى أن مصطلح "ما وراء القص" هو التسمية المناسبة لكتابة "ما بعد الحداثة".

(1) ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثية، مرجع سابق، ص16.
(2) مجموعة مؤلفين: جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص14.
(3) المرجع نفسه، ص13.

2/ "ما وراء القص" و "ما بعد الحداثة"

يعبِّر مصطلح "ما وراء القص" عن رواية "ما بعد الحداثة" التي تعددت مسمياتها، حيث راهنت هذه الرواية على جعل «السرد ثيمة داخل الرواية ذاتها، وبات الكتاب يشعرون أن من الأهمية القصوى الكتابة عن الكتابة ذاتها، والحكي عن الحكي القصصي ذاته... وهكذا غدت الرواية رواية متعالية (ميتافكشن Metafiction): قصص تكتب عن قصص أخرى، وحكايات تُكتَبُ عن حكايات أخرى، وروايات تكتب عن روايات أخرى»[1]، ورواية الميتافكشن هي الشكل القصصي المناسب لرواية "ما بعد الحداثة"، التي تلتفت إلى الحديث عن عملية السرد داخل الرواية، وموضوع الكتابة فيها هو الكتابة عن قصص أخرى تمت كتابتها، وهذا ما يبرهن التناص المهيمن على رواية "ما وراء القص".

تهدف العلاقة المعقدة بين الواقع والخيال في رواية "ما وراء القص" إلى «قراءة العالم والروايات بوصفها نصوصا لا تخفي طبيعتها التركيبية»[2]؛ أي أن رواية "ما وراء القص" حقيقية بقدر ما هي خيالية، كما أن هذه الرواية لها القدرة على خلق واقع جديد عن طريق اللغة الروائية.

يمتزج الواقع بالخيال في رواية "ما وراء القص"، حيث «يمكننا اعتبار الواقع اليومي نصا أو رواية يتكون بالمثل من قصص، تتركب بالمثل أيضا، وبالتالي فإنه بالمثل يكتب ويكون مقروءا ومكتوبا. وارتباطا برؤية العالم كونه شبكة من الروايات، فإن ما وراء القص يظهر انشغاله بالسرديات بوصفها عناصر أساسية في تشكيل الروايات والعالم خارج الروايات، وغالبا ما يتقصى العلاقات بين الخيال والواقع ويركز على فكرة السرد ومناقشتها لأهمية القص في حياة الناس»[3]؛ أي أن "ما وراء القص" يرخي العلاقة بين الواقع والخيال، عندما يقرأ العالم باعتباره نصا كبيرا يجب

(1) جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص295.
(2) مجموعة مؤلفين: جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص19.
(3) المرجع نفسه، ص20.

تأويله، وهو في المقابل يراهن على أهمية القصـــص في حياتنا اليومية؛ فهي ترســـم حياتنا دون وعي منا.

يقترح "بول ريكور" تأويل حياة البشر في ضوء القصص، يقول: «أفلا تصير حياة الناس أكثر معقولية بكثير حين يتم تأويلها في ضوء القصص التي يرويها الناس عنها؟ ألا تصبح «قصص الحياة» نفسها أكثر معقولية حين يطبق عليها الإنسان النماذج السردية، (أو الحبكات) المستمدة من التاريخ والخيال»[1]، أي أن الحياة يمكن أن تفهم من خلال القصص التي نرويها عنها، كما أن السرد يمكن أن يكتب الحياة التي نعيشها قبل أن تعاش.

3/ خصائص ما وراء القص

تتسم الكتابات الروائية الما وراء قصية بسمات معينة يمكن إجمالها في النقاط الآتية:

«- فحص الأنظمة الروائية.

- دمج جوانب النظرية والنقد.

- خلق سير ذاتية لكتاب متخيلين.

- عرض ومناقشة الأعمال الروائية لشخصية متخيلة.

- ينتهك كاتب ما وراء القصة المستويات السردية من خلال:

- التطفل بالتعليق على الكتابة.

- توريط نفسه مع الشخصية الروائية.

- مخاطبة القارئ مباشرة.

- يستجوب بصورة واضحة الفرضيات والاتفاقيات السردية وكيف أنها تحور وتنخل الحقيقة لإثبات أن لا وجود لحقائق أو معاني فردية استثنائية في النهاية.

- توظف في (ما وراء القص) تقنيات تجريبية وغير تقليدية بوساطة:

(1) بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، مرجع سابق، ص251.

- نبذها الحبكة التقليدية.
- رفضها محاولة أن تصبح "حياة حقيقية".
- تدمير الاتفاقيات لتحويل الحقيقة إلى مفهوم مشتبه فيه بدرجة عالية.
- التباهي وتضخيم أسس عدم استقرارها.
- عرض الانعكاسية (البعد الحاضر في كل النصوص الأدبية ومركز التحليل الأدبي أيضا) بوصفها الوظيفة التي تمكن القارئ من أن يفهم العملية التي تمكنه من قراءة العالم بوصفه نصا»[1]؛ بمعنى أن رواية "ما وراء القص" تتميز بتفحص بنائها الداخلي، والتعليق على مجريات الأحداث السردية؛ والكاتب في هذه الحالة يتعمّد تذكير القارئ بأن الرواية منجز تخييلي، وأنها بعيدة كل البعد عن الواقع المعاش؛ وهذه إحدى مميزات الرواية ما بعد الحداثية التي تتسم بانعكاسيتها الذاتية؛ أي وعي الرواية بكونها رواية.

يتلاعب كاتب رواية "ما وراء القص" بثنائية (الواقع/الخيال) بإقحام شخصه ضمن المتن السردي، ومخاطبة القارئ مباشرة عن طريق تداخل شخصيته الحقيقية مع الشخصية الروائية داخل المتن السردي؛ فهو كاتب متطفل يعلّق على العمل الروائي الذي أبدعه.

وعلى مستوى الشكل تتميز رواية "ما وراء القص" برفضها للحبكة الروائية التقليدية والتراتب الخطي لسير أحداث الرواية، كما أنها تراهن على خاصية التلاعب بالزمن السردي عن طريق الاستباق والاسترجاع.

تتسم رواية "ما وراء القص" بانتصارها لكل ما هو منبوذ ومهمّش؛ فهي تسخر من فكرة البطل العظيم والشخصية الروائية البطلة بإعطاء المركزية للشخصيات الثانوية التي عاشت على هامش التاريخ، وهي تعتمد السرد المحاكي للنصوص السابقة عليه، بغية خلخلة القيم التي كرستها الرواية الحداثية النخبوية.

(1) مجموعة مؤلفين: جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص52- 53.

تراهن رواية "ما وراء القص" على البعد التخييلي للرواية بقدر رهانها على واقعية الرواية، والكاتب بتدخله في سيرورة الأحداث مباشرة، يذكر القارئ بأن القصة محض خيال، لكن هذا لا ينفي جانب الحقيقة في الرواية؛ فرواية "ما وراء القص" لا تعكس الواقع لكنها تتعامل معه كنص كبير يجب تأويله.

4/ ما وراء القص التاريخي

أ/ القص والتاريخ

تميزت الرواية ما بعد الحداثية بانفتاحها على التاريخ؛ فهي تولي أهمية كبيرة للسياق، وتهمل الجانب الشكلي للرواية، كرد على الحداثة، ويطلق على الرواية "ما بعد الحداثية" المنفتحة على التاريخ تسمية "ما وراء القص التاريخي"، ويُعرّف هذا النوع السردي بأنه «وعي ذاتي بالتاريخ بوزن الانعكاسية الذاتية. ونموذجي هو أسلوب البناء الما بعد الحداثي، الاستدعاء التهكمي الساخر المتعمد للتاريخ بأشكاله البنائية والوظائفية»[1]؛ بمعنى أن "ما وراء القص التاريخي" هو نوع من الرواية التي تحاكي ذاتها، وتستدعي التاريخ بهدف السخرية منه، عن طريق إعطاء المركزية للشخصيات التاريخية المهمّشة، وتركز على الحوادث التاريخية التي أسقطها التاريخ الرسمي من مدوناته.

تتعمّد رواية "ما وراء القص التاريخي" استدعاء المكون التاريخي للسخرية منه، لكن «أن تسخر لا يعني أن تحطم الماضي، وفي الحقيقة فإن التهكم يعني أن تحتفظ بالماضي مقدسا وأن تحاكمه معا»[2]؛ أي أن استدعاء المكون التاريخي في رواية "ما وراء القص التاريخي" عملية نقدية

(1) مجموعة مؤلفين: جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص93.

(2) المرجع نفسه، ص97.

تهدف إلى استجواب الماضي التاريخي، وهي لا تهدف إلى تحطيمه، بل تكشف مضمراته النصية التي تسلبه براءته في كثير من الأحيان.

يشير مصطلح "القص التاريخي" إلى «نوع من التناقض اللفظي، يجمع "التاريخ" (الذي هو حقيقة/ أو واقعة) مع "القص" الذي هو غير حقيقي أو/ مخترَع ولكنه قد يستهدف نوعا مختلفا من الحقيقة»[1]، فالتاريخ يحيل على كل ما هو واقعي وحقيقي، لكن الرواية تقوم على عنصر التخييل، مما يجعل التقارب بينهما جمعا بين الواقع والتخييل، وهدف هذا الجمع هو التوصل إلى الحقائق التي تخفيها الوثيقة التاريخية الرسمية؛ فـ "ما وراء القص التاريخي" هو رهان على استنطاق التاريخ الرسمي عن طريق القص الذي ينتقد الماضي وينزع عنه قدسيته وبراءته.

انصرف التاريخ في "القص التاريخي" عن تأدية مهمّة توثيق الأحداث إلى تحقيق البعد الجمالي في الرواية؛ فـ «((التخيل التاريخي)) هو المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية، وأصبحت تؤدي وظيفة جمالية ورمزية، فالتخيل التاريخي لا يحيل على حقائق الماضي، ولا يقررها، ولا يروّج لها، إنما يستوحيها بوصفها ركائز مفسّرة لأحداثه، وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزز بالخيال، والتاريخ المدعم بالوقائع، لكنه تركيب ثالث مختلف عنهما»[2]؛ فالتخيل التاريخي يستوحي مادته السردية من الوقائع والأحداث التاريخية المدونة في السجلات الرسمية، لكنه يركز على تقديم المادة التاريخية في صورة خيالية، ومهمة التخييل التاريخي ليست الترويج للأحداث التاريخية، ولا محاولة لإضفاء المصداقية عليها؛ فالكاتب في هذه الحالة يستدعي المكون التاريخي لإثراء البعد الجمالي في السرد، لكنه لا يتخلى عن مصداقية الأخيلة المدعمة بالسرد، بل يستغلها في ترميز المادة السردية.

(1) كيت ميتشل: التاريخ والذاكرة الثقافية في الرواية الفكتورية الجديدة (صور تلوية فكتورية)، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2015، ص31.

(2) عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي (السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية)، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص05.

إن التناقض الذي يوحي به مصطلح "ما وراء القص التاريخي" لا ينفي فرضية التقارب بين التاريخ والرواية؛ حيث «تحتوي التاريخيات المبكرة على عناصر روائية، إذ تعد ملغمات ضمنية مع الحقيقة والأسطورة»[1]؛ أي أن المؤرخين القدامى قاموا بجمع مادتهم من الأساطير والروايات التي تقدم معطيات تخييلية، وفي القرن التاسع عشر استيقظ التاريخ «مفجوعا ومتفاجئا ليرى كم أنه مقترن ووثيق الصلة بالرواية، فسعى إلى توسيع الفرق بينه وبينها في داخله أولا، في محاولة لئلا يُبتلع من ذلك الآخر»[2]؛ بمعنى أن المؤرخين قاموا بتقنين التاريخ ليصطبغ بصِفة العلمية، من أجل إبعاده عن الفن القصصي التخييلي.

أثبتت رواية "ما بعد الحداثة" أن «العلاقة الما بعد حداثية بين الرواية والتاريخ أكثر تعقيدا من مجرد التفاعل والتضمينات المتبادلة. ما وراء القص التاريخي يعمل من أجل أن يموضع نفسه ضمن الخطاب التاريخي دون التنازل عن استقلاليته بوصفه رواية»[3]؛ أي أنه يمتلك سلطة الخطاب التاريخي من حيث واقعية الأحداث، دون التخلي عن الجانب التخييلي في الرواية؛ فالكاتب الذي يتبنى رواية "ما وراء القص التاريخي" يمزج التخييل الروائي بالنص التاريخي، لينتج بينية روائية تحاور التاريخ وتسخر منه بنيّة نقده وسلبه قدسيته.

ينتمي "ما وراء القص التاريخي" إلى «فن ما بعد الحداثي الساخر والذاتي التفكير، مؤكدا بطريقته الساخرة على الحقيقة الواقعية التي مفادها أن أشكال التمثيل الثقافية كلها –الأدبية منها والبصرية والسمعية– الموجودة في الفن العالي أو في الإعلام الجماهيري، هي أيديولوجية الأساس، فهي أعجز من أن تتحاشى الانغماس في العلاقات والأجهزة الاجتماعية والسياسية»[4]؛ أي أن "ما وراء القص التاريخي" مثل كل فنون "ما بعد الحداثة" متورط في خدمة أيديولوجيات معينة؛

(1) أماني أبو رحمة: من الحداثة إلى ما بعد النسوية، مرجع سابق، ص77.
(2) كيت ميتشل: التاريخ والذاكرة الثقافية في الرواية الفكتورية الجديدة، مرجع سابق، ص37.
(3) مجموعة مؤلفين: جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص94.
(4) ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثية، مرجع سابق، ص68.

فالأدب في النهاية ما هو إلا مرآة تعكس الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية لمجتمع الأديب، حتى وإن ادعت بعض الفنون تنصلها من الأفكار الأيديولوجية، فإنها تخدم هذه الأفكار بطريقة أو بأخرى.

ب/ تناصية ما وراء القص التاريخي

يقوم "أدب ما بعد الحداثة" على تقنية "التناص" أو "التداخل النصي"، حيث «تُقوض في النص الأدبي ما بعد الحداثي، فكرة الأصالة ويسخر منها. لا يدعي العمل الأدبي ما بعد الحداثي الجدة والابتكار، ولكنه يستخدم الأشكال الأدبية القديمة ... والفن الهابط، والاقتباس، والإشارة ووسائل أخرى لإعادة سيقنة معناها في سياقات لغوية وثقافية مختلفة لإظهار الفرق بين الماضي والحاضر»[1]. جاء رفض "ما بعد الحداثة" لفكرة الأصالة كرد على "الحداثة" التي احتفت بكل ما هو أصيل وجديد، كما أن استدعاء الأشكال الأدبية القديمة في النص الأدبي ما بعد الحداثي شكل من أشكال التفاعل النصي الذي يستجوب الماضي في الحاضر.

استخدم النص الأدبي ما بعد الحداثي تقنية "التناص" مع الفن الهابط كنوع من الاحتفاء بكل ما هو هامشي ومستبعد من دائرة الفن الحداثي الرفيع؛ لأن أحد أهم مقومات "ما بعد الحداثة" هو السخرية من الثقافة الرفيعة أو ما يعرف بثقافة النخبة، عن طريق التركيز على الثقافة الشعبية، وفي النص الأدبي ما بعد الحداثي يظهر الاهتمام بالأعراق المختلفة، والمهمشين من النساء، والشعوب التي عاشت على هامش التاريخ كمحاولة لرد الاعتبار لكل ما غيبته الثقافة الرسمية عن متنها النصي، وتاريخها المدون في السجلات الرسمية التي أقصت ثقافة نصف شعوب العالم.

تراهن نصوص "ما وراء القص التاريخي" على تقنية التناص، «إذ أن النص والشخصيات

(1) أماني أبو رحمة: من الحداثة إلى ما بعد النسوية، مرجع سابق، ص52.

المتضـمنة تشـير دائما إلى نصـوص أخرى لمؤلفين آخرين. وبذلك يحقق ما وراء القص النظرية التي تؤكد على عدم استقلالية، واكتفاء النص بذاته عن النصوص الأخرى»[1]، وسبب ارتباط نصوص "ما وراء القص" بالتناص هو انتماء هذا الفن القصـصـي إلى مرحلة "ما بعد الحداثة"، التي ميّزها النضوب الأدبي؛ أي عجز الكتاب عن الاتيان بالجديد واللجوء إلى محاكاة نصوص سابقة باعتماد تقنية التناص.

أطلق النقاد على تقنية "التناص" في كتابات "ما بعد الحداثة" تسـمية "المحاكاة الأدبية" (Pastiche) التي انبثقت من «الإحباط النابع من أن كل شيء قد أنجز من قبل، وكما يلاحـظ فردريك جيمسـون في "ما بعد الحداثة والمجتمع الاسـتهلاكي" (١٩٨٣) "لم يعد في وسـع كتاب وفناني الزمن الحاضـر اختراع عوالم وأسـاليب جديدة (...) فإن كتاب ما بعد الحداثة اتجهوا إلى اقتطاف الأسـاليب الموجودة دونما ترتيب يختلط فيها الحابل بالنابل من مسـتودع التاريخ الأدبي، وجعلها ملائمة بقليل من الكياسة»[2]، وسبب لجوء كتاب "ما بعد الحداثة" إلى الأساليب القديمة هو الإحساس بأن كل شـيء قد أنجز من قبل، وأنه ليس بمقدور الكتاب الإتيان بالجديد، مما دفع الكتاب إلى استعمال المحاكاة الأدبية التي تشبه عملية التناص في محاورتها للنصوص الأدبية السابقة.

تتوسّل كتابات "ما وراء القص التاريخي" بتقنية التناص التاريخي لكشف الحقائق المضمرة في السـجلات التاريخية الرسمية، فهو يتعمّد الإشـارة إلى «الحقيقة الكامنة في توظيف الاتفاقيات المناصـية للكتابة التاريخية من أجل تسـجيل وتقويض سـلطة وموضـوعية المصـادر والتفسـيرات التاريخية»[3]؛ أي أن تقنية التناص التاريخي هي محاكمة صـارمة للمصـادر التاريخية التي ادعت الموضـوعية والصـدق في نقل المادة التاريخية، لكن كتاب "ما وراء القص التاريخي" لا يثقون في التاريخ الرسمي، ويتعمّدون الكشف عن القضايا التي غيّبها المؤرخون.

(1) مجموعة مؤلفين: جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص8.
(2) ستيوارت سيم: دليل ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص190.
(3) مجموعة مؤلفين: جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص8.

المبحث الثالث: خصائص سرد "ما بعد الحداثة"

أولا: نسف الشكل التقليدي

تتميز الكتابة السردية التقليدية بالتتابع الزمني، والتطور السردي، وتخضع الأحداث فيها إلى التطور الذي يوصلها إلى مرحلة الذروة أو العقدة، التي تنجلي بانقضاء صفحات الرواية، أما الشكل الجديد في الكتابة السردية فقد «يبدأ من ذروة الحدث أو من نهايتها، وقد يعرض الأحداث بأصوات الشخوص»[1]؛ بمعنى أن الشكل الجديد في الكتابة السردية يتجاوز الترتيب الخطي المتعارف عليه في السرد التقليدي، فيتخذ من ذروة القص بداية له، كما أنه يكسر الترتيب الزمني، ويصدم القارئ بسرده لنهاية القصة في صفحات البداية، وهذه حركة ساخرة من خطية السرد التقليدي الرتيب.

ثانيا: إرخاء العلاقة بين القص والواقع

لم يعد السرد ما بعد الحداثي انعكاسا للواقع أو تمثيلا له، كما أنه لم يعد يهتم بإصلاح الواقع ونقده، وهذا التنصل من مهمة تمثيل الواقع لا يعني أن قصص "ما بعد الحداثة" «ترفض الشكل التمثيلي كلية؛ فهي على أي حال لا تستطيع الفكاك من هذا الواقع الذي تنبع منه أصلا، ولكنها، إذ ترتبط به على نحو ما، تسلبه القدرة على أن يكون انعكاسا للحياة، في الوقت الذي تؤكد فيه إمكانات النص بوصفه نتاجا للفكر ومولدا للفكر. إنها تتعمد إرخاء العلاقة التقليدية الوثيقة بين الشكل والواقع»[2]؛ وهذا النوع السردي الذي يتعمّد إرخاء العلاقة بين النص والواقع، يلجأ فيه الكاتب إلى فكره وأفكاره الأيديولوجية الخاصة، فهو ينقل لنا الواقع انطلاقا من تجربته

(1) مصطفى عطية جمعة: ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات، الوطن، الهوية)، وكالة الصحافة العربية، الجيزة، مصر، (د.ط)، 2023، ص34.

(2) نبيلة إبراهيم: قص الحداثة، مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، العدد 4، 1986، ص96.

الذاتية وفكره الخاص، وفي النهاية يتحول السـرد من قص يعكس الواقع إلى قص يعكس ذات الكاتب وعوالمه الداخلية الخاصة.

إن سبب عزوف كاتب "ما بعد الحداثة" عن تمثيل الواقع ومحاكاته هو أن "ما بعد الحداثة" هددت «بوضع نهاية للإيمان في المقدرة الروائية على تمثّل الواقع»[1]، فقد عرف عن هذه المرحلـة تشـكيكها في كل المعتقدات التي آمن بها الناس، بما فيها قدرة الفن الروائي على تمثيل الواقع المعيش، أو إحداث أي تغيير فيه، وسبب هذا التشكيك هو فشل التقنية الحديثة في حل مشاكل العالم، وتسببها في دمار البشرية في الحرب العالمية الأولى والثانية.

يتمثل الإشكال الحقيقي في "سرد ما بعد الحداثة" في أن «الذات عندما رفضت الواقع، ولم تعد تجد البديل الممكن التحقق، أصـبحت تعاني من اهتزاز الذات. وقد انعكس هذا على نحو قوي في محتوى القص وشكله»[2]؛ فتشظي الذات المبدعة في مرحلة "ما بعد الحداثة" انعكس على السرد، ونتج عن اتجاه الكاتب إلى عوالمه الداخلية ظهور شكل سردي تُحرِّكه نزعة الشك واللايقين في كل المعتقدات، والمحاكاة السـاخرة لهذا الواقع في بعض الأحيان؛ لأن الأعمال الروائية المعاصـرة تشترك في خاصية السخرية والتهكم من الواقع المعيش، بسبب فقدان الذات المبدعة الثقة في كل ما يحيط بها.

ثالثا: التشظي والتفتت

يتميز الفن الروائي "ما بعد الحداثي" بنوع من التشـظي الذي يمس الشـكل والمضـمون معا، ففي رواية ما بعد الحداثة «إما أن يتم تفتيت الحبكة إلى نتف من الأحداث والملابسـات وإما أن تدمج الشـخصية في حزمة من الرغبات المضـطربة (...) أو أن تبدو الموضـوعات واهنة»[3]؛ بمعنى

(1) جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص284.
(2) نبيلة إبراهيم: قص الحداثة، مرجع سابق، ص99.
(3) ستيوارت سيم: دليل ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص191-192.

أن الفن الروائي في مرحلة "ما بعد الحداثة" تخلى عن الوحدة الموضوعية التي كانت شرطا أساسيا في الفن الروائي التقليدي، وقد تعمّد كاتب "ما بعد الحداثة" كسر قواعد السرد المتعارف عليها من خلال تقديم الشخصيات الروائية في صورة شخوص مضطربة ومتأزمة نفسيا، وفي هذا سخرية من الروايات التقليدية التي قدمت لنا شخصيات متزنة وبطولية.

أسقطت "رواية ما بعد الحداثة" «البطل العظيم، والمخاطر العظيمة التي يواجهها، والهدف النبيل الذي يحمله، لأنه يشكك في كثير من القناعات والمسلمات التي يحملها البطل نفسه (...) لذا تأتي الكثير من النصوص السردية، ما بعد الحداثية، حافلة بالشذرات، والتشظي»[1]، وهذا التشظي ولّده الفكر "ما بعد الحداثي" الذي يقوم على التشكيك في السرديات الكبرى، والحكايات الشمولية التي استكان إليها الفكر البشري؛ فرواية "ما بعد الحداثة" لا تؤمن بفكرة البطولة، ولا بقدرة الفرد البشري على إحداث أي تغيير في العالم.

خلقت "ما بعد الحداثة" أزمة على مستوى الفن والإبداع، فقد «غابت، إذن، السرديات الكبرى التي تعايش معها الناس لوقت طويل، وغابت مع تلك السرديات الأسس التي أقيمت عليها القيم التي لطالما اعتمدها الناس في حياتهم. إذا كنتَ أنت تشعر بهذا الغياب، مثلما فعل الكثير من الكتّاب والمفكّرين، فأيُّ نوعٍ من الرواية يمكنك، أو ينبغي عليك، كتابتها؟»[2]؛ ففقدان الثقة في كل شيء، بما في ذلك القيم والمبادئ التي آمن بها الناس طوال حياتهم، جعل الكتاب يرون أنه لا جدوى من الكتابة؛ لأن القيم التي كرّس الكتاب حياتهم في الدفاع عنها كتابة قد انهارت مع مجيء تيار "ما بعد الحداثة"، الذي خلق نوعا من التشظي والتفتت الذي انعكس على الفن الروائي.

(1) مصطفى عطية جمعة: ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص35.

(2) جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص 286.

رابعا: تفكك الترابط

كســـرت "رواية ما بعد الحداثة" خطية الســـرد التقليدي، فرواية « The Unforumates (1969) لمؤلفها B.S.Jonson مثلا، هي رواية في علبة حيث تعلم القارئ بأن يخلط الفصـــول العديدة ذات الأوراق الســـائبة بأي ترتيب. والفصـــلان، الأول والأخير، فقط هما اللذان جرى تحديدهما أما الأقســـام الأخرى فيمكن خلطها بحرية»[1]؛ أي أن "رواية ما بعد الحداثة" لا تعتمد الخطية المعهودة في الســرد التقليدي، وبإمكان القارئ أن يقرأ الرواية بأي ترتيب يشــاء؛ لأنها رواية بشكل علبة.

إن الهدف من كسر الكاتب لخطية السرد في الرواية ما بعد الحداثية هو «أن نكون مدركين ذاتيا للتوقعات التي نخلعها نحن على أي كتاب حتى قبل أن نشـــرع في قراءته، وأُريدَ من طريقة القراءة هنا – التي باتت عشـوائية بالكامل- أن تكون مرآة تعكس العشـوائية الضـاربة أطنابها في أســـس عالم بات من غير قواعد حاكمة واضـــحة المعالم، ولم يكن مطلوبا من الكتاب أن يمثل أي شـــيء (إذ لم يكن ثمة روابط مؤكدة بين متن الكتاب والعالم الخارجي)»[2]؛ فالعشـــوائية وتفكيك الترابط هي انعكاس للعشـوائية التي مسـت العالم الحديث، بعد فقدان الثقة في المسـلمات الكبرى، كما أن فقدان الصلة بالعالم الخارجي أوجدت أدبا عشوائيا وملتفا حول ذاته؛ فـــ "الأدب ما بعد الحداثي" هو حكي عن الحكاية نفسها، وليس انعكاسا للعالم الخارجي.

اعتمد كاتب "ما بعد الحداثة" تقنية أخرى تتمثل في «الطية أو الثنية، حيث يتم ثني صفحة النص رأسيا ثم تجري محاذاتها بصفحة أخرى حيث يتوافق النصفان. وكما أن التقطيع يتيح للكتابة تقليد المونتاج الســـينمائي فإن الطية تعطي للمؤلف حرية اختيار تكرار الفقرات الأولى بطريقة

(1) ستيوارت سيم: دليل ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص194.

(2) جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص288-289.

موسيقية بشكل خاص»[1]، واستعمال تقنية التقطيع والطية يعبر عن تداخل الجنس الروائي مع الفنون الأخرى، كالرسم والموسيقى والسينما، واعتماد مثل هذا التداخل هو خروج عن المألوف والمتعارف عليه في عملية القص التقليدية؛ لأن "رواية ما بعد الحداثة" تتعمد الخروج عن الأساليب والأشكال الفنية السائدة كنوع من التجديد.

خامسا: الاضطراب اللغوي (الشيزوفرانيا)*

رأى نقاد ما بعد الحداثة أنه من «الملائم المقارنة بين تشوش كتابة ما بعد الحداثة والخبل والعته. ويستخدم بعض كبار مفكري ما بعد البنيوية الأفكار المرتبطة بالشيزوفرانيا في تشخيصهم لمجتمع ما بعد الحداثة»[2]، وسبب استعمال هذا المصطلح النفسي في وصف كتابة "ما بعد الحداثة" هو الآثار المدمرة التي خلّفتها الحرب العالمية، ثم بروز المجتمع الرأسمالي الذي يميل إلى القسوة حسب رأي "جيل دولوز"** (Gilles Deleuze) الذي وظف هذا المصطلح في وصف حقيقة الرأسمالية «إن الشيزوفرانيا تميل إلى جانب الرغبة، أما الرأسمالية فتميل إلى جانب غريزة الموت التي تسحق الرغبة وتدفع بها إلى الإطار التقعيدي المميت، ولذا فالرأسمالية هي أكثر التشكيلات الاجتماعية قسوة»[3]، فهو يرى أن الرأسمالية تميل إلى غريزة الموت؛ لأنها نظام اجتماعي قاس جدا.

فقد كتّاب "ما بعد الحداثة" ثقتهم في كل شيء، مما جعلهم يتخلون عن الرغبة في التغيير، وعن «النضال ووجدوا متعة في الهذيان والهلوسة، وتعبر الآثار الاغترابية لقصصهم عن آثار

(1) ستيوارت سيم: دليل ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص195.

* الشيزوفرانيا: (الفصام) وهو مرض عقلي يمزق العقل ويصيب الشخصية بالتصدع فتفقد التكامل والتناسق.

(2) ستيوارت سيم: دليل ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص200.

** جيل دولوز: فيلسوف فرنسي كتب في الفلسفة والأدب والأفلام والفنون الجميلة.

(3) جيل دولوز: سياسات الرغبة، تر: أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص34.

الاغتراب الواقعة عليهم»[1]، إن الهذيان الذي تتسم به كتابة "ما بعد الحداثة" يعبر عن حالة الاغتراب التي يعيشها الأديب في مجتمعه، وما جعل النقاد يشبهون كتابة "ما بعد الحداثة" بالشيزوفرانيا هو حالة الضياع والتشتت التي انعكست على أدب ما بعد الحداثة.

سادسا: اضطراب الزمن

يتسم "سرد ما بعد الحداثة" بكسر الزمن واضطرابه، وهي لا تراعي التطور الأفقي للزمن في عملية السرد، والأحداث لا تجري في الزمن الحاضر أو في الزمن الماضي ولا تتطلع إلى المستقبل، وقصة "ما بعد الحداثة" «لا تقوض أسس الماضي فحسب، بل إنها تشوه الحاضر أيضا»[2]، فقصة "ما بعد الحداثة" تستدعي الماضي لتقوّضه وتسخر منه، كما تعمل على تشويه الحاضر بقطع صلتها بالواقع المعيش، وهي لا تحاكي الواقع لأنها تكتفي بسرد هواجس الذات، وتعتمد الخيال في التعبير.

سابعا: إزالة الحدود بين الشعبي والنخبوي

أزالت "ما بعد الحداثة" الحدود بين الشعبي والنخبوي كرد على أكاذيب الثقافة الغربية التي همّشت كل ما هو شعبي جماهيري، و«بات ازدراء ما بعد الحداثة للطموحات العظمى للثقافة الغربية واضحا من خلال رفض أي تمييز جمالي بين الثقافتين طالما أن (الفن بات يُنظّرُ له كمظهر آخر من مظاهر الأكاذيب والثقافة التي لطالما وظّفتها البورجوازية للحفاظ على سلطتها)»[3]؛ بمعنى أن الثقافة الغربية احتفت بالفن الرفيع الذي يصدر عن الطبقة البورجوازية، لأنه يعزّز سلطتها ويخدم خطتها في تهميش الشعوب، وإسكات صوت الجماهير الرافضة والمعادية للسلطة، لكن "ما

(1) ستيوارت سيم: دليل ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص201.
(2) المرجع نفسه، ص188.
(3) جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص307.

بعد الحداثة" كشفت ألاعيب الثقافة الغربية، وسمحت للجماهير بأن تسمع صوتها عن طريق إزالة الحدود بين ثقافة النخبة وثقافة الكتلة، وإدخال فن الجماهير إلى ساحة الإبداع والنقد.

اشتهرت "ما بعد الحداثة" باحتفائها بكل ما هو شعبي وجماهيري بعيدا عن أية رؤية نخبوية، وقد مهّد لهذا الاحتفاء العديد من التغيرات الثقافية والاقتصـــادية والتكنولوجية «غير أن ظهور ما يســـمى بحركة «الطليعة» Avant-Garde في الفن، كان إيذانا بتحول كبير على مســـتوى مفهوم الفن، وعلى طبيعة الإنتاج الفني»[1]، وأصحـــــــــاب حركة الطليعة اشتهروا بثورتهم على الرؤية النخبوية في الفن؛ بمعنى تحرير الفن من سيطرة الطبقة البرجوازية.

حاول "ســـرد ما بعد الحداثة" أن «يقرأ الواقع بكل تشـــظيه، وتناقضـــاته، وينقل توترات الشارع، وصراع الشخصيات الفكرية والنفسية، كما يحتفي بالمهمش والشعبي والجماهيري»[2]؛ أي أن نداء الحركة الطليعة بتحرير الفن قد لقي اســـتجابة من طرف الفنانين الذين أخرجوا الفن من صالونات النخبة ليعكس الواقع بكل تناقضاته وصراعاته؛ فأصبح الفن جماهيريا يصدر عن طبقة الكتلة ويوجه إليها.

أدى تحكم رأس المال في الفن إلى ســـقوط الفن وتســـليعه؛ أي اعتباره ســـلعة، ورأى " فريديريك جيمســـون" «أننا ومنذ الســـتينيات قد دخلنا حقبة جديدة بحيث أصـــبح إنتاج الثقافة مندمجا في الإنتاج السلعي عموما»[3]، أي أن الفن في مرحلة "ما بعد الحداثة" أصبح سلعة تتحكم فيها الشركات، وهذا أدى إلى فقدان الفن لهالته وقدسيته، وما حالة التشظي والاضطراب التي تميز "أدب ما بعد الحداثة" إلا تعبير صريح عن تسليع الفن.

(1) بدر الدين مصطفى: دروب ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص77.

(2) مصطفى عطية جمعة: ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص34.

(3) بدر الدين مصطفى: دروب ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص80.

إن إزالة الحدود بين الشعبي والنخبوي أتاح للأصوات المهمشة فرصة إسماع صوتها؛ كما أن فن الثقافات الدنيا استطاع مزاحمة فنون الثقافات المركزية في العالم، وبرزت إلى السطح أسماء روائية من أقاصي إفريقيا السوداء، التي كانت تعيش خارج تاريخ العالم الغربي.

ثامنا: البارانويا

تختزن شخصيات "السرد ما بعد الحداثي" شعورا حادا بالبرانويا؛ وهو مرض عقلي يتجلى عرضه الأساسي في الهذيان المنظم بشكل جيد دون الإخلال بوظائف العقل، وهذا المرض العقلي يبرز أكثر في فن الحداثة بسبب «مناخ الخوف والشك الذي ساد طوال فترة الحرب الباردة»[1]، ومريض البرانويا يشعر بالشك اتجاه المحيطين به، مما يفسر ردة الفعل العدائية التي يبديها اتجاه الآخرين.

تبرز أعراض البرانويا في قص "ما بعد الحداثة" من خلال «القلق المصحوب بالارتياب المرضي بطرق عديدة تشمل عدم الثقة بما هو ثابت وراسخ، وفي أن يكون المرء مطوقا أو مقيدا بأي هوية أو مكان واحد معين، والاعتقاد بأن المجتمع يتآمر على الفرد»[2]، والتشكيك في الثوابت سمة من سمات "ما بعد الحداثة"، وهذا راجع إلى فشل العقل البشري -بعد كل ما توصل إليه- في تحقيق السعادة لبني البشر، وما البارانويا والشيزوفرانيا إلا أمراض خلفتها الحروب التي عانت منها البشرية في الماضي القريب.

تاسعا: الحلقات المفرغة

يُقصد بالحلقات المفرغة في "سرد ما بعد الحداثة" التماهي الذي يحصل بين النص والعالم، حيث «يكون النص والعالم قابلين للنفاذ إلى حد أنه يتعذر فصل أحدهما عن الآخر. ويندمج

(1) ستيوارت سيم: دليل ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص196.
(2) المرجع نفسه، ص196.

الحرفي والمجازي عندما يحدث ما يلي: عمليات تماس (عندما يدخل المؤلف إلى النص) والروابط المزدوجة (عندما تظهر في القصص شخصيات تاريخية حقيقية)»[1]، وهذا ما يعرف في النقد بدنيوية النص الأدبي؛ أي تمازج النص مع الحياة الحقيقية، بحيث يصعب فصل أحدهما عن الآخر. ومن سمات "سرد ما بعد الحداثة" أيضا استدعاء الشخصيات التاريخية الحقيقية أثناء عملية السرد، وتعمُّد إدخالها ضمن جو القصة مع التركيز على إبراز الجوانب الخفية والمهمشة من شخصيتها.

وفي ختام الفصل نستخلص أن "سرد ما بعد الحداثة" وظف المحاكاة السردية، واقترن بتقنية "ما وراء القص"، التي أنتجت سردا مفتونا بذاته انشغل بمحاكاة ذاته بدل محاكاة الواقع. كما انتصر "السرد ما بعد الحداثي" لكل ما هو منبوذ ومهمّش، واستبعد شخصية البطل العظيم واستبدله بالشخصيات الثانوية التي عاشت على هامش التاريخ، واعتنق مفاهيم التشظي والتفكيك في كتابة الحبكة الروائية، وتلاعب بالزمن الروائي كثورة على السرد الحداثي الذي يعطي المركزية للبطل العظيم، ويركز على التراتب الزمني والحبكة الروائية المتماسكة.

(1) ستيوارت سيم: دليل ما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص198.

الفصل الثالث

الرواية العربية وأسئلة "ما بعد الحداثة"

- المبحث الأول: "ما بعد الحداثة" في الرواية العربية المعاصرة
- المبحث الثاني: التخييل الذاتي والمحاكاة السردية في رواية "نشيج الدودوك"
- المبحث الثالث: تجليات "ما وراء القص" في رواية "نشيج الدودوك"

الفصل الثالث: الرواية العربية وأسئلة "ما بعد الحداثة"

تبنت الرواية العربية المعاصرة قواعد "السرد ما بعد الحداثي"، وثارت على قواعد الفن الروائي المتعارف عليه عند كتاب الحداثة، فتحررت الرواية من سجن البنيوية إلى رحاب الثقافة، وأصبحت تعنى بكتابة تواريخ المهمشين، وتقويض ثقافة المركز وحكاياته الكبرى، وكشفت الأنساق الثقافية المضمرة التي تخفيها النصوص تحت ستار جمالية النص وفنيته.

أثبتت مقولات "التاريخانية الجديدة" أن النصوص والخطابات تحولت إلى وسيلة لخدمة السلطة، وتمرير الأفكار الأيديولوجية التي تتبناها الطبقة المهيمنة في المجتمعات، كما كشفت عن تورط القارئ والكاتب في خدمة أيديولوجيا العصر؛ لأن العلاقة بين الخطاب والسياق الثقافي الذي رافقه علاقة بالغة التعقيد؛ فالنص يمتص سياقات عصره ويعيد إنتاجها دون وعي منه.

المبحث الأول: "ما بعد الحداثة" في الرواية العربية المعاصرة

احتفت رواية "ما بعد الحداثة" بالهامش الاجتماعي، والفئات العرقية المختلفة كالزنوج، والأفارقة والمستعمَرين، وأزالت الحدود الفاصلة بين الثقافة الشعبية وثقافة الطبقة الراقية، كانعكاس للمشهد الثقافي المهيمن في مرحلة "ما بعد الحداثة"، الذي أُسقطت فيه الحدود بين الثقافات وأنواع الفنون، وردت الاعتبار لثقافات الهوامش والأطراف، بعد أن سيطرت ثقافة المركز على الفن الحداثي.

أولا: سمات الرواية العربية ما بعد الحداثية

سايرت الرواية العربية المعاصرة الرواية الغربية "ما بعد الحداثية" في دعوتها إلى التجديد والتخلص من قيم الحداثة وقواعدها الفنية، واعتنقت «مفاهيم التشظي والتفتيت والتفكيك والتعددية، والاحتفاء بالهوامش والمهمشين، والثورة على المركزية والرؤية الواحدة، وإزالة الفوارق بين

ثقافة النخبة والثقافة الشعبية»[1]؛ فقد كان التشظي هو السمة المسيطرة على الشكل الروائي الجديد، الذي تعمّد تفكيك وتفتيت الحبكة الروائية، وغاب البطل المثالي واستبدل بشخصيات روائية تنتمي إلى ثقافة الأطراف، والطبقات الشعبية الكادحة، كرد على الرواية الحداثية التقليدية التي احتفت بالبطل العظيم، وركزت على الحبكة الروائية المتماسكة كشرط أساسي في السرد.

شاعت تقنية المحاكاة الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، وأعاد الكتاب استدعاء نصوص التراث، وأبطال قصص ألف ليلة وليلة، وشخصيات الأدب العالمي، كما حضرت المادة التاريخية بكثرة عند كتاب "ما بعد الحداثة"، الذين تعمّدوا إعطاء المركزية للمهمّش والمنسي في المتون السردية القديمة، وأثبتوا أن السجلات التاريخية الرسمية انتقت مادتها بعناية، وأسقطت أخطاء التاريخ ومغالطاته لترضي السلطة.

ارتبطت المحاكاة الأدبية –في مرحلة ما بعد الحداثة– بكتابة "ما وراء القص"، التي شاعت عند كتاب الرواية المعاصرة، وهذه التقنية هي كتابة رواية عن الرواية؛ فالكاتب يركز على الصنعة الروائية بدل محاكاة الواقع، ويكتب سردا نرجسيا قائما على التمثيل الذاتي

ثانيا: الهويات الهجينة في السرد العربي المعاصر

وقعت الشعوب العربية تحت التجربة الاستعمارية والتوسع الإمبريالي الغربي، وانصرف الكتاب والروائيون إلى رصد آثار هذه التجربة على ثقافاتهم؛ فأنتجوا بذلك رواية تعبر عن الهجنة الثقافية التي أفرزها التماس بين ثقافة المستعمِر والمستعمَر، واتخذوا من سؤال التحديث حجة لطرح إشكاليات جديدة، وأسئلة عميقة عن أشكال الهويات الثقافية للشعوب العربية التي تقع خارج موجة الحداثة الغربية.

(1) أسامة محمد البحيري: الحداثة وما بعد الحداثة في الرواية العربية المعاصرة، دار النابغة للطبع والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2019، ص 3.

رصدت الرواية العربية المعاصرة صور وأشكال التعددية الفكرية والثقافية في المجتمعات العربية المعاصرة التي عايشت تجربة الاستعمار الغربي، فرواية "ما بعد الحداثة" هي تعبير عن التجارب الإنسانية المشتركة، وصور التداخل الثقافي والتلاقح بين شعوب العالم دون كذب أو تزييف.

تحول النقاء الثقافي إلى أسطورة بعد العملية الإمبريالية التي أفضت إلى "الكرنفالية" بتعبير "ميخائيل باختين"* (Mikhaïl Bakhtine)؛ فالكرنفال هو المشهد الثقافي الذي خلفه التماس بين ثقافة المستعمِر والمستعمَر، ثقافة السيد والعبد، وهو يتيح «للأقليات المهمشة أن تمتلك صوتها ضمن الأيديولوجية المهيمنة مما يبيح لها المجاهرة في مناهضة الفكر السائد، وبهذا فالكرنفال نظرية في المقاومة والتحرر من كل هيمنة»(1)، حيث برزت -في مرحلة ما بعد الحداثة- هويات هجينة، يحاكي فيها الهامش ثقافة المركز، ويقوض سلطته في آن واحد. وهذا الطقس أنتجته موجة "ما بعد الحداثة"، التي أسمعت صوت ثقافات الأطراف والهوامش، وخلخلت سلطة المركز؛ فـ "ما بعد الحداثة" في مجملها هي كرنفال تلتقي فيه ثقافة النخبة بالثقافة الشعبية، كما تصطدم فيه ثقافة المركز بثقافة الهامش، هذا الاصطدام وما يخلفه من هجنة وهويات مختلطة هو ما يسميه "باختين" بالكرنفال.

إن "الكرنفال" -عند باختين- هو طريقة للمقاومة والرفض، طريقة في معارضة إيديولوجيات المركز وسلطته، فالمشهد الثقافي المعاصر أتاح للثقافات التي تندرج في خانة التابع أن تكتسب صوتا تناهض به الفكر الأيديولوجي السائد، وتفكك بنى الهيمنة وحيل السلطة في استغلالها للمعرفة العلمية لخدمة مصالحها وتوسعاتها الإمبريالية.

* ميخائيل باختين: فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي.

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص 216-217.

ثالثا: الرد بالكتابة

أنتجت الرواية "ما بعد الحداثية" في اشتغالها على نقض المركزيات سردا مقاوما أطلقت عليه تسمية "السرد المضاد" أو "الكتابة بالرد"، وهذا ما أقرّه "إدوارد سعيد" في كتابه "الثقافة والإمبريالية" في قوله: «ولقد حاولت أيضـــا أن أظهر أن أدبا ونقدا جديدين قد بزغا منذ المرحلة العظيمة لفكفكة الاستعمار بعد الحرب العالمية الثانية. فللمرة الأولى يصبح الأفارقة والآسيويون، عربا وغير عرب – الذين كانوا دائما موضـوعا لعلم الإنسـان <الانثروبولوجيا> الغربي، وللسـرديات الغربية، والنظريات التاريخية والتكهنات اللغوية الغربية، وكانوا في النصوص الثقافية الدليل السلبي على شتى أنواع الأفكار حول الشـــعوب غير الأوروبية الأقلّ تطورًا التي ظلت "جواهرُها" ثابتةً رغم التاريخ – خلاّقين لآدابهم وتواريخهم الخاصة»[1]؛ فالسـرد المضـاد أو الكتابة بالرد هو الشـكل الروائي الجديد الذي تبنته الرواية العربية المعاصـرة في كتابة التاريخ الخاص بشـعوبها، التي تخلّصـت حديثا من المد الكولونيالي الغربي.

تُطلق تسمية "السرد المضاد" على «الرواية الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، و "آداب العالم الثالث"، وكتابات "الأصـــلاني" في الدول التي تعرضـــت شـــعوبها الأصـــلية للمحو (أســـتراليا، أمريكا..)، وكتابات المنفى والمهجر والشـــتات، والكتابة النســـوية، وروايات التابع، حيث يوظف السرد كإستراتيجية مضـادة لمواجهة عمليات الإسـكات التي تفرض على الهامش»[2]؛ فالرواية "ما بعد الكولونيالية" هي رواية "ما بعد حداثية"، لأنها تقوم على إسماع صـــوت الهامش الممثل في الشـــعوب الأصـــلانية المســـتعمَرة، وقد اتخذت هذه الرواية من لغة المســـتعمِر أداة للرد، واحتفت بالخصوصية الثقافية كنوع من المقاومة الثقافية.

(1) إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، مرجع سابق، ص 11.

(2) محمد بوعزة: سرديات ثقافية، مرجع سابق، ص37-38.

وهكذا تبنت الرواية العربية المعاصرة شكلا روائيا جديدا يعرف بـــ "أدب الرد" أو "السرد المضاد"، وتقمّص الروائي العربي دور التابع الذي قرر إسماع صوته لشعوب العالم. وتحوّل الإنسان العربي من عينة للدراسة في العلوم الإنسانية والتجريبية الغربية، إلى عنصر فعّال قادر على كتابة تاريخه، وتجاربه الحياتية البالغة الخصوصية، وهذا النوع من الكتابة هو "مقاومة ثقافية" للآخر الغربي الذي أساء تمثيل الشعوب الشرقية، التي عانت من التجربة الاستعمارية المريرة، ومن تحالف المعرفة الغربية مع القوة الاستعمارية في محو هوية الشعوب المستعمَرة وتشويه صورتها؛ فقد وصفت هذه الثقافات بالهمجية، وأطلقت الحملات الاستعمارية الغربية على نفسها تسمية حركات تمدين الشعوب الشرقية.

رابعا: نصية التاريخ وتاريخانية النص الروائي العربي المعاصر

نقلت الرواية العربية المعاصرة المادة التاريخية من سجلات المؤرخين إلى ثنايا السرد، وانشغلت بتعرية المسكوت عنه في التاريخ الرسمي، عن طريق إعطاء المركزية لما كان مهمّشا ومنسيا في التاريخ الرسمي، فتحولت الرواية إلى سجل حافل بالأحداث التاريخية، وهو ما يطلق عليه النقاد تسمية "نصية التاريخ وتاريخانية النص"؛ فالرواية المعاصرة أصبحت تنافس كتب المؤرخين في تعرية الحقيقة التاريخية ونقلها إلى الأجيال القادمة.

أما رواية "ما وراء القص التاريخي" فهي استجواب للتواريخ الماضية بهدف نزع صفة المثالية عنها، فالتاريخ البشري لا يتطور وفق تراتبية منتظمة، بل تتخلله انقطاعات وفجوات أسقطها المؤرخون، لذلك استلمت رواية "ما بعد الحداثة" مهمّة فضح وتعرية المسكوت عنه في السجلات الرسمية، عن طريق المحاكاة السردية للنصوص التاريخية، أو استدعاء الشخوص التاريخية العظيمة ومساءلة أفكارها لحل مشكلات المجتمعات الراهنة.

خامسا: الرواية النسوية العربية المعاصرة

أما الرواية النسوية العربية المعاصرة فهي الشكل الفني الأكثر حداثة؛ لأن الاهتمام بالإبداع النسوي وخصوصية الكتابة النسوية في البيئة العربية موضة ما بعد حداثية، تنتقد مركزية الرجل وسيطرته على حقل الإبداع، وتدعو إلى إخراج المرأة من دائرة التهميش المفروضة عليها من طرف الرجل/المركز.

تأثر النقد النسوي العربي بنظيره الغربي وطبق أسسه ومبادئه، رغم اختلاف الظروف التي تعيشها المرأة في الغرب عن ظروف المرأة العربية المسلمة، وقد أفرز هذا المد النسوي بروز أقلام نسوية عربية تمتهن الكتابة، وتؤكد على خصوصية التجربة النسوية في الكتابة والإبداع. وفي مقابل ذلك، ظهرت ناقدات نسويات عربيات تنكّرن لأصلهن وثقافتهن، وشرعن في نقد الفكر العربي والثقافة الإسلامية، انطلاقا من أفكار غربية محضة غير صالحة للتطبيق على المجتمع العربي الإسلامي لخصوصية البيئة العربية والإسلامية، والاختلاف الجذري للظروف التي تعيشها المرأة العربية.

ظهر اهتمام بارز على الساحة الفنية والإبداعية بالروايات النسوية العربية، حيث زاد الاحتفاء بالأدب النسائي، ولقيت الروايات النسائية العربية اهتماما كبيرا على المستوى النقدي، والقرائي، وعلى مستوى الجوائز الدولية، ففازت الروائية السعودية "رجاء عالم" بجائزة البوكر سنة2011م عن روايتها "طوق الحمام"، وفازت الروائية المصرية "منى الشيمي" بجائزة كتارا سنة2017م عن روايتها " بحجم حبة عنب"، وفازت الروائية الأردنية "سميحة خريس" بجائزة كتارا سنة 2018م عن مجمل أعمالها الروائية[1].

وهكذا استطاعت الرواية العربية النسوية العربية أن تنافس سلطة القلم الذكوري، وتكتب سردا يحتفي بالهوية الأنثوية؛ ويؤكد على خصوصية التجربة الأنثوية في الكتابة والإبداع، فقد برزت

1 ينظر: أسامة محمد البحيري، الحداثة وما بعد الحداثة في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص 21.

إلى الساحة الإبداعية العربية أقلام نسوية تكتب بوعي عن القضايا التي شغلت المجتمع في الآونة الأخيرة.

هذه مجمل القضايا والمواضيع التي اشتغلت عليها الرواية العربية المعاصرة في السنوات الأخيرة؛ فقد تأثرت الرواية بمقولات الفكر الحداثي، وسايرت المد النقدي الجديد الموسوم بـ "النقد الثقافي" في إعادة طرح مفاهيم الهوية، والتاريخ، والسلطة، وعملت على تحفيز التحليل النقدي لدى القارئ المعاصر الذي أصبح مشاركا رئيسيا في إنتاج المعنى.

انشغلت الرواية المعاصرة بالقضايا السياسية والثقافية في المجتمع، وتأرجحت بين الواقع والخيال، وانصرفت إلى معالجة مشكلات الفرد في المجتمعات العربية، وركزت الرواية على تعرية المسكوت عنه في كتب المؤرخين، فتحولت بذلك إلى سجل حافل بالأحداث التاريخية، وانتقل التاريخ من سجلات المؤرخين إلى صفحات السرد الذي أصبح وثيق الصلة بمشاكل الراهن.

كانت المحاكاة السردية هي السمة البارزة في قص "ما بعد الحداثة"؛ الذي امتص النصوص الماضية، وأعاد إنتاجها بطرق مبتكرة تعطي المركزية لما كان مهمّشا في السرد التقليدي. أما الشكل الشائع في رواية "ما بعد الحداثة" فهو الكتابة "ما وراء القص" التي تساءل بناءها الداخلي، وتقنع القارئ أن النص الذي بين يديه لم يكتمل بعد؛ لأن "ما وراء القص" هو الانشغال بالصنعة الروائية وطريقة الكتابة ذاتها.

كان هذا التمهيد مدخلا مهما لقراءة المدونات السردية التي سنشتغل عليها في هذا البحث، فقد كانت "المحاكاة السردية" سمة بارزة في كل النصوص الروائية التي اخترناها كعينات للدراسة، كما حضرت المادة التاريخية بصورة مكثفة في كل المتون السردية التي تندرج تحت مسمى "ما وراء القص التاريخي"، الذي اشتغل على إعادة كتابة تاريخ التابع كـ"سرد مضاد" للسرد التاريخي الغربي الذي غيّب تواريخ الشعوب المقهورة التي عاشت على هامش السرد والتاريخ معا.

المبحث الثاني: التخييل الذاتي والمحاكاة السردية في رواية "نشيج الدودوك"

تنتمي رواية "نشيج الدودوك" للروائي الأردني "جلال برجس" إلى أدب السيرة الذاتية الذي يتماهى فيه الروائي والرواية، كما يمكن تصنيفها ضمن سرد "التخييل الذاتي"، الذي يمزج بين سرد الوقائع الحقيقية وبث جرعات تخييلية يبتعد فيه السارد عن محاكاة الواقع إلى خلق عالم مواز للعالم الحقيقي.

كما تنتمي الرواية إلى "سرد ما بعد الحداثة"؛ لأن الكاتب يستدعي بعض الأعمال الروائية داخل متنه الروائي عبر تقنية "التناص" و"المحاكاة السردية"، وهي سرد نرجسي مفتون ببنيته الروائية وبطريقة الكتابة ذاتها؛ لأن الكاتب شاركنا -كقراء- طقوس الكتابة لديه، وأسرار ترويض اللغة، والتماهي مع الشخصيات الروائية؛ فالرواية ليست انعكاسا للواقع بقدر ماهي انعكاس للذات الروائية التي تحاكي ذاتها، وتنقل لنا فهما جديدا للواقع.

ملخص الرواية

يقدم لنا الكاتب الأردني "جلال برجس" في روايته "نشيج الدودوك" سردا حزينا يتماهى فيه الكاتب مع الراوي، ليكسر الحواجز بين الرواية والسيرة الذاتية، لكن الكاتب لا يتخلى عن التخييل في عملية القص؛ فقد استدعى ثلاث روايات في رحلاته الثلاث وضمّنها متنه الروائي.

عندما سافر الراوي إلى "الجزائر" حاكم رواية "الغريب" لـ "ألبير كامو"، وفضح تواطؤه مع الاستعمار الفرنسي للجزائر، وفي رحلته إلى "بريطانيا" أشار الراوي إلى الصراع بين الشرق والغرب، والهوية الهجينة التي عبر عنها "مصطفى سعيد" بطل رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" لـ "الطيب صالح". أما رحلة الراوي إلى "أرمينيا" فقد كانت قراءة لرواية "داغستان بلدي" لـ "رسول حمزاتوف"، وفيها مزج الكاتب بين حزنه وحزن الشعب الأرمني الذي عبرت عنه موسيقى الدودوك، الذي يشبه النشيج.

تتواشج الحكايات الثلاث مع حكاية الراوي الذي باح لنا بأسراره الشخصية على امتداد صفحات الرواية، فـ (نشيج الدودوك) هي ترجمة لأحزان الكاتب طوال رحلته الشاقة في الجمع بين عمله العسكري، وحبه المرضي للكتابة.

أولا: دلالة العنوان

يشكل «العنوان أحد أبرز مقومات النتاج الإبداعي؛ فهو المفتاح الإجرائي الذي ينفذ من خلاله المتلقي إلى عوالم المتن النصي ويتفاعل معه؛ محدثا ترابطا إبيستيمولوجيا يدفع باتجاه معرفة قيمة التواشج والتلاحم بين الإثنين وإيضاح ذلك فيما بعد»[1]، فمن خلال العنوان يحاول المتلقي وضع تصور أولي عن محتوى الرواية، ومع التقدم في قراءة المتن السردي يضيء العنوان جانبا من الرواية؛ فالعنوان تتضح دلالته كلما توغلنا في الرواية أكثر، كما أن الدلالة الأولية للعنونة مهمة جدا في تكوين نظرة شاملة عن هاجس الكاتب في الرواية، والأسباب التي دفعته لخط هذا المتن السردي. وهذا الطرح ينطبق على رواية "نشيج الدودوك".

يحيل عنوان رواية "نشيج الدودوك" على شبكة من المعاني؛ فالنشيج هو درجة من درجات البكاء، أما "الدودوك" فهو المزمار الأرمني نسبة إلى شعب الأرمن، وهذه الآلة الموسيقية تصنع من خشب شجرة المشماش المقاوم للماء، ويجمع بين النشيج والدودوك رابط الحزن؛ لأن هذه الآلة الموسيقية تبث لحنا حزينا يترجم الأسى الجوّاني للعازف، كما أن موسيقى الدودوك استطاعت ترجمة حزن الشعب الأرمني بعد الإبادة الجماعية التي تعرض لها السكان على يد الدولة العثمانية.

بعد قراءة الرواية يتضح أن نشيج الدودوك هو بوح الحكي الحزين الذي بثه الكاتب/الراوي في روايته، وهو اللحن الداخلي الذي كان الكاتب يسمعه قبل سماع موسيقى الدودوك لأول مرة، «هل كانت ستصدقني قوهاش لو قلت لها إنني أسمع صوت هذه الآلة يأتي من دواخلي، منذ

(1) سامي شهاب أحمد: سرد ما بعد الحداثة (رواية سابع أيام الخلق مفتاحا إجرائيا)، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص 21.

الطفولة؟ إذن تلك الموسيقى التي كنت أسمعها، أو أتخيلها طوال ما سبق من سنين عمري، هي للدودوك؛ موسيقى غير مؤذية كما يمكن أن يعتقد البعض، فكيف للموسيقى أن تكون مؤذية، لقد كانت أشبه بخلفية لبعض ما أرى في حالات معينة، غالبا ما تكون لحظات إما تأمل، أو لحظات يتلبسني فيها الحزن بشدة»[1]، فالراوي يربطه سر قديم بهذا اللحن، لأنه كان يسمع صوتا ينبعث من داخله يشبه موسيقى الدودوك، وعندما سمع الراوي اللحن لأول مرة فشل في إقناع مرافقته أن هذا الصوت رافقه منذ طفولته.

ثانيا: التخييل الذاتي في رواية "نشيد الدودوك"

تتبدى لنا رواية "نشيج الدودوك" لأول وهلة بأنها رواية سيرذاتية، لكنها تراهن على الجانب التخييلي بقدر رهانها على البعد الواقعي، فهي سرد هجين يجمع بين السيرة الذاتية والشكل الروائي، والرواية سيرة ذاتية لحياة الراوي بقدر ماهي تخييل وابتعاد عن الواقع الحقيقي.

يُعرِّف "عبد الله إبراهيم" رواية "السيرة الذاتية بأنها «كتابة مهجّنة من نوعين سرديّين معروفين، هما: السيرة والرواية. ولا يقصد بالتهجين معنى سلبيا، إنما يقصد به التركيب الذي يستعير عناصره من أنواع لها شرعيّة معروفة في تاريخ الأدب، وإعادة صوغها على وفق قواعد تناسب الكتابة الجديدة، وفيها يمكن إعادة إنتاج الهويّة السردية للأفراد بمزيج من خلط الوقائع بالتخيّلات»[2]؛ فرواية السيرة الذاتية هي ذلك النوع السردي الذي ينشأ بمزج الرواية مع السيرة، حيث تكتسب رواية السيرة الذاتية شرعيتها من السيرة التي تمتلك مكانة هامة في تاريخ الأدب. ويلعب الخيال دورا بارزا في رواية السيرة الذاتية المعاصرة؛ لأن الكاتب لا يتخلى عن الجانب التخييلي في سرد وقائع حياته، وهذا ما يصطلح عليه بـ "التخييل الذاتي".

(1) جلال برجس: نشيج الدودوك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2023، ص 221-222.

(2) عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ج7، ط1، 2016، ص 199.

1/ مفهوم التخييل الذاتي (Autofiction)

يعود اجتراح مصـــطلح "التخييل الذاتي" إلى الكاتب الفرنســـي «ســـيرج دبروفســـكي (Doubrovsky Serg) الذي علل على ظهر غلاف عمله (الابن/ خيوط) التي ألفها ســـنة (1977) دواعي تصنيفه ضمن خانة التخييل الذاتي»[1]، وضمّن كتابه ردا على الكاتب "فيليب لوجون"، الذي ترك خانتين فارغتين في مناقشته لهوية السارد وهل هي مطابقة لهوية المؤلف والبطل في السيرة الذاتية، والجدول التالي يوضح ذلك:[2]

اسم الشخصية / الميثاق	# اسم المؤلف	0 =	= اسم المؤلف
روائي	1 أ رواية	2 أ رواية	
0 -	1 ب رواية	2 ب غير محدد	3 أ سيرة ذاتية
السيرة الذاتية		2 ج سيرة ذاتية	3 ب سيرة ذاتية

والحالة المســتحيلة الوقوع، التي تعبّر عنها الخانة الفارغة، هي الحالة التي يتطابق فيها اســم البطل مع اســم المؤلف في الجنس الأدبي الذي يندرج تحت مســمى الرواية، هذا عن الخانة الفارغة الأولى، أما الخانة الفارغة الثانية فهي تعبّر عن احتمال اختلاف اسم الشخصية عن اسم المؤلف في السيرة الذاتية.

(1) محمد الداهي: الحقيقة الملتبسة (قراءة في أشكال الكتابة عن الذات)، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط1، 2007، ص 158.

(2) فيليب لوجون: السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 41.

يُقصد بـــ "التخييل الذاتي" (Autofiction) ذلك النتاج الأدبي الذي «يضطلع بوظيفة خاصة، تتمثل في مساءلة الممارسات الأدبية، والبحث عن موضع يجمع في الآن نفسه بين السيرة الذاتية والرواية بضمير المتكلم»[1]؛ بمعنى أن هذا النوع السردي يستعير من الرواية فعل التخييل، فيتجاوز الواقع إلى عالم الخيال، الذي يمّكن الكاتب من إطلاق العنان لمخيلته الروائية، من أجل إعادة تأثيث الواقع الحقيقي. ويستعير من السيرة الذاتية سرد الذات الذي يمكّن الكاتب من نقد الواقع استنادا إلى مرآة الذات.

هاجم النقاد رواية "التخييل الذاتي"، ورفضوا إدراجها تحت مسمى الجنس الأدبي. فهي في رأيهم «جنس وضيع infralittèraire وتحت أدبي تقريبا لا يحتاج إلى حياة هامة وموهبة أدبية»[2]؛ فهذا الشكل الإبداعي لم يأخذ مباركة النقاد في الساحة الأدبية؛ لأنه يصنّف في مرتبة تحت الأدبية. كما أن هذا النتاج الأدبي يشترك في كتابته الكُتّاب العظماء مع عامة الناس، وهذا ما جعل النقاد يصنفونه في حيز الهامش.

تنتمي رواية "نشيج الدودوك" إلى صنف "التخييل الذاتي العام" «حيث يتم مزج الحياة الحقيقية بالمتخيل، فلا المسرود حقيقي كما ينبغي أن تكون الحقيقة في السيرة الذاتية، ولا هو خيالي صرف كما ينبغي أن تكون الوقائع في الرواية»[3]؛ فالكاتب تعمّد مزج الحقيقة بالخيال في روايته، فلم يعتمد الترتيب الزمني في سرد محطات حياته، بل كان يبثها داخل نصه متوسلا بخيط

(1) محمد الداهي: الحقيقة الملتبسة، مرجع سابق، ص 161.

(2) المرجع نفسه، ص 162.

(3) بيداء حازم سعدون وسارة منديل عجاج: الهوية الإعلامية لذات المؤلف في سرد ما بعد الحداثة (من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتي قناديل جدي وسكاكر جدي لهيثم بهنام بردي مثالا)، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، العراق، المجلد 19، العدد 3، 2023، ص57.

بوح حزين، كأن ذاكرته كانت تنتقي بعناية لقطات من حياته، وتسقط عليها وعيا ذاتيا يعبّر عن النضج الفكري الذي بلغه الكاتب وصقلته تجارب الحياة.

أطلق الكاتب "جلال برجس" على متنه السردي تسمية "السيرة الذاتية"، وهذا الاسم مكتوب على غلاف الرواية، فالكاتب يورط القارئ منذ البداية، لأنه كتب سيرته الذاتية دون التخلي عن عنصر التخييل الروائي، فهو ينقل لنا حقائق مراوغة في مزجه بين الواقع والخيال، دون أن تكون الغلبة لعنصر على حساب الآخر.

2/ ضمير المتكلم

استعاد الكاتب ذكرياته في الرواية استنادا إلى ضمير المتكلم، فقد كانت حضور الأنا طاغيا على المتن السردي، وهذا ما يسمى في كتابة "ما بعد الحداثة" بـ "التذويت"، ويقصد به «ربط كتابة الرواية بإسماع صوت الفرد العربي الذي ظل أمدا طويلا غائبا، مضيَّعا في ثنايا الخطاب الجماعي واللغة المتخشبة الرسمية، وتمجيدات الوطنية والقومية. والأدب العربي الحديث بصفة عامة، هو الذي أتاح لصوت الفرد المكتوم أن يعود إلى الساحة من بوّابة الرمز، مادام النظام السياسي العربي لا يعترف بالفرد وحقوقه، ولا بالفردية في وصفها قيمة إيجابية تصارع غول المؤسسات وسطوة الأجهزة»[1]، بمعنى أن الكتابة بصوت الأنا هي إسماع لصوت الكاتب، ورفض للأيديولوجيات والأفكار السائدة في المجتمع.

وهذا ينطبق على رواية "نشيج الدودوك" التي تبدو لوهلة أنها مجرد "سيرة ذاتية" لكنها في الحقيقة تخييل روائي كتب بضمير المتكلم، فالكاتب تقمّص فيها دور الفرد العربي الرافض لكل أنواع التهميش والإقصاء في المجتمع، من خلال إسماع صوت الفقراء والمهمّشين في بلدة طفولته "حنينا".

(1) محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، (كتاب صادر عن مجلة دبي الثقافية)، دار الصدى، دبي، ط1، 2011، ص35.

كتبت رواية "نشيج الدودوك" بضمير المتكلم، ومن بداية الرواية يطالعنا الراوي بمقطع يشي بذاتية السـرد، وتمحور الأحداث حول الذات الكاتبة، «حين قرأت أول كلمة في حياتي سمعت صـرير باب يفتح، ورأيت نورا يتجرأ على العتمة»[1]، فالكاتب يعيش أحداث سـيرته الروائية، ويروي محطات حياته فيتحول إلى مؤلف وشخصية في آن واحد، ورغم أن "جلال برجس" صرح على غلاف روايته بأن عمله السردي هو "سيرة روائية"، إلا أنه لا يتخلى عن الجانب التخييلي في سرد أحداث حياته.

طغى السـرد الذاتي على روايات "جلال برجس"، حيث اعترف أنه يتعمّد الاختباء وراء شـخصـيات رواياته ليمنح قلمه بعض الحرية، «قلت على لسـان إبراهيم في (دفاتر الوراق) إني: (أكتب لأردم هوة تخلقت بي على نحو معتم). وقلت ما يشبه هذا الاعتراف على لسان خاطر في (أفاعي النار)، وعلى لسـان سـراج في (سـيدات الحواس الخمس). أعترف أني اختبأت وراء شخصيات في رواياتي، وصرخت بحرية من يدرك أنه لن يرى. ربما هذا ما جعلني أتمسك بكتابة الرواية رغم ما فيها من تعب كبير»[2]؛ فسـرد الذات هو الذي منح الكاتب صـوتا ليعبر به عن نفسه، ويحقق به ذاته، أما شخصيات روايته فكانت قناعا يتستر به الكاتب ليتحدث عن أفكاره ومعتقداته بكل حرية للتملص من سلطة الرقيب في المجتمع.

3/ محكي الطفولة

عاد الكاتب إلى طفولته لينقل لنا سر الكتابة والبوح، الذي كان يسكنه في شكل موسيقى حزينة لم يعرف الكاتب مصـدرها إلا بعد سـفره إلى "أرمينيا". لكن حدث مرة إن اختفى هذا اللحن بعد سماع قصـة جدته، «ما إن أنهت جدتي سـرد حكاية (طيور شـلوى) حتى دبّ بنا النعاس، وفي مخيلتي تحوم مشـاهد، وأصـوات، لرواية ربما تكتب ذات يوم؛ فنمت غير منتبه إلى أن

(1) جلال برجس: نشيج الدودوك، مصدر سابق، ص7.
(2) المصدر نفسه، ص78.

الريح تراجعت عن صفيرها، وساد السكون، والسكينة، من دون أن ندري أن الثلج زمّل القرية، وأننا على موعد مع بياضه الملائكي صباحاً.

وعلى ذلك النحو وجدت ما يصد ضجيجي الجواني، ويحجبه مؤقتا عني. حالة لم أعرف تفسيرا أو سببا لها، وهي تقحمني بشراسة مفرطة وتدفعني للتساؤل، هل لكل واحد منا ضجيجه»[1]؛ فالكاتب يطلق على حالة الإلهام والبوح التي تعتريه بالضجيج الجواني، هذا الضجيج اختفى فور سماع قصة جدته، وهنا أدرك الكاتب أن ضجيجه الجوّاني لا يوقفه سوى الحكي.

اعترف الكاتب أن فعل الكتابة والحكي أكسبه جناحين في طفولته، «أقسمت لأقراني أني أطير بلا جناحين. وفي اليوم التالي رفعت أمام أعينهم كتابا، ورحت أروي لهم الحكاية»[2]؛ فالكاتب يشبه الحكي بالسفر في عالم الخيال. كان القلم يمنح الكاتب جناحين ليحلق بعيدا عن عالمه، وهو ما جعله يطير بعيدا عن عالم الطفولة البريء، ويدخل عوالم الحكي مبكرا.

نقل لنا الكاتب لحظة ولادته بطريقة امتزج فيها الخيال بالواقع، حيث جمع بين ما رُوِي له عن يوم ولادته، وبين الصورة التي رسمتها مخيلته عن هذا اليوم. حضر الكاتب يوم ولادته في هيئة شبح يجلس في مكان قصي من الغرفة، «عادة ما يعيدني بكاء الأطفال إلى لحظة ولادتي وما قبلها، يأخذني بكل سخاء إلى المخيلة، أعيشها ببذخ كبير؛ وكأنني منذ تلك الليلة قد ربحت عينين تريان، ولا تُريان. يخيل إليّ الآن وأنا أصوّب القلم نحو الصفحة، كمشرط يستهدف صدرا ليجشه، أني أجلس بصفاتي الشبحية على أكياس حبوب مرصوصة فوق بعضها البعض في زاوية الغرفة»[3]، تمكّن الكاتب بمخيلته أن يرسم طقس ولادته، ويرسم لنا صوت صرخته الأولى، وشكل ملامحه وهو يرى النور لأول مرة.

(1) جلال برجس: نشيج الدودوك، مصدر سابق، ص12.
(2) المصدر نفسه، ص15.
(3) المصدر نفسه، ص18.

كان أول عهد للكاتب مع اختلاق القصص في سن الطفولة، وذلك عندما نسج قصة عودة عمه "عزيز" من "روما" ورواها على مسمع جده، «لا أدري لماذا في ذلك العمر ارتكبت خطيئة بحق رجل يتلبس قلبه الخوف على ابنه؟ (...) لا أعتقد أنها كانت كذبة مفرغة من مضامينها، أو قصة عابرة؛ إنها مجابهة الواقع بالخيال. وهذا ما صار يحدث لي حين كتبت الرواية؛ إذ كنت مثل جندي يوهم أعداءه بأنه يحمل بندقية وهو يتقدم نحوهم. عندما أتأمل ما فعلته بجدي في تلك السنة أبرئ نفسي من خطيئتها في الكذب، وأعترف بسطوة المخيلة التي أخذتني إلى عالم الكتابة الروائية»[1]؛ فالكاتب امتلك مخيلة واسعة منذ طفولته، هذه المخيّلة مكّنته -فيما بعد- من كتابة الرواية، وهذا اعتراف منه أن الرواية تقوم على حقائق مزيفة يختلط فيها الواقع بالخيال، لكن هذا لا ينفي دنيوية الرواية وصلتها الشديدة بالواقع المعاش، وكذا قدرتها على تغيير الواقع.

(1) جلال برجس: نشيج الدودوك، مصدر سابق، ص 54-55.

المبحث الثالث: تجليات "ما وراء القص" في رواية "نشيج الدودوك"

يُعبّر مصطلح "ما وراء القص" عن الأشكال الروائية التي تبنت سرد "ما بعد الحداثة؛ فـ"ما وراء القص" هو تقنية روائية يتعمّد الكاتب فيها استدعاء نصوص إبداعية سابقة عليه بغية استجوابها ومساءلتها انطلاقا من راهن الكتابة.

تجلت المحاكاة الأدبية في رواية "نشيج الدودوك" في استدعاء نصوص روائية داخل المتن السردي؛ فقد استدعى الكاتب أعماله الروائية السابقة، وأطلعنا كقراء على قصة كل رواية، فأنتج سردا يقوم على التمثيل الذاتي؛ أي انشغال الرواية بذاتها، كما قام نص "نشيج الدودوك" على محاورة نصوص روائية سابقة عليه فكتب لنا رواية عن الرواية.

أولا: الرواية عن الرواية

أعاد الكاتب قراءة رواية "الغريب" لـــــ "ألبير كامو" انطلاقا من مقولات "ما بعد الكولونيالية"، وتعمّد فضح تورط هذه الرواية الشهيرة في خدمة الاستعمار، واستدعى الكاتب رواية "الطيب صالح" "موسم الهجرة إلى الشمال" ليعيد قراءة الصراع الحضاري بين الشرق والغرب. أما الرواية الأخيرة التي اشتغل عليها الكاتب فهي رواية "داغستان بلدي" لـ "رسول حمزاتوف" التي رافقته في رحلته إلى "أرمينيا"، حيث تطرق الكاتب إلى المجزرة التي ألحقتها الدولة العثمانية بالشعب الأرمني.

1/ التناقض الفكري في رواية " الغريب" لـ "ألبير كامو"

اختار الكاتب رواية "الغريب" لتكون رفيقا له في سفره إلى الجزائر، «في مكتبتي أقلب بصري بين الكتب لأنتبذ رواية ترافقني في السفر. أمرر أصابعي على الكتب المتراصة وهي تنصاع لشرود صاخب؛ فأختار (الغريب) لـــ (ألبير كامو). أودع الرواية حقيبة اليد. أتأمل تذكرة السفر، من عمان إلى إسطنبول حيث خمس ساعات من الانتظار، ثم إلى الجزائر لأحل ضيف شرف على

الصـــالون الدولي للكتاب»[1]، وهذا الاختيار لم يكن صـــدفه؛ الكاتب انتقى هذه الرواية بعناية ليستجوب من خلالها السرد الأوروبي، ويكشف تورطه المريب في سياسة الاستعمار المقيتة، التي خلفت ندوبا على الذاكرة الجزائرية.

استعار الكاتب عباءة الناقد وأبدى رأيه الصريح في رواية "الغريب" مبرزا التناقض الفكري الذي وقع فيه "كامو"، «أفكر بهذه الانطلاقة جيدًا، وبما تتضـــمنه من برود عبثي بدأ به (ألبير كامو) روايته على لســـان (ميرســـو). يســـتفزني، ويدفعني إلى تفكيك ما يقوله من غير معزل عن شخصية (كامو) وميوله الفكرية، وكل ما قيل عنه. لا بد أن وراء هذا التكثيف ما يمكن استنباطه. من بين كل روايات (كامو) فإن (الغريب) تحديدًا هي الرواية التي لا يمكنني الفصل بين شخوصها، وبين مؤلفها، ليس فقط لما صنعته من جدل سياسي، إنما أيضا لما وجدته يشير فيها إلى ما يتوارى في وعي (كامو) من تناقضـــات فكرية، لا يمكن فهمها إلا بفهم ما حدث للجزائر»[2]؛ فالكاتب لا يؤمن أن رواية "الغريب" محض تخييل وأنها لا صلة لها بالواقع، فهو يشهر سيف النقد في وجه مؤلف الرواية معرّيا حقيقة هذا الفرنسي الذي تخلى عن أفكاره الرنانة وهو يكتب هذه الرواية التي تفضح نزوعه العرقي، وتجاهله للظلم الذي مارسه أبناء جلدته على السكان الأصليين للجزائر أيام الاستعمار الفرنسي.

أشار الكاتب إلى تورط رواية "الغريب" في تزييف الحقائق، وطمس هوية المكان، و تغييب السكان الأصليين للجزائر، «يسافر (ميرسو) إلى دار العجزة حيث كانت تقيم أمه التي انقطع عنها عاما، وبروده مازال يتلبســـه. يأخذنا (كامو) عبر تلك الطريق من دون اهتمام بالمكان الجزائري وأناسه وزمانه. يعجبني هذا التكثيف، ويثير ريبتي في الوقت نفسه. لماذا لا نرى الجزائر في رواية مثل هذه؟ ومن هذا الشخص الذي ماتت أمه ولا تبدو عليه أمارة الحزن؟»[3]؛ فكامو أسقط

(1) جلال برجس: نشيج الدودوك، مصدر سابق، ص 22.
(2) المصدر نفسه، ص23-24.
(3) المصدر نفسه، ص 24-25.

المكان الجزائري من مدونته السـردية، وفي طريقه إلى دار العجزة يصـف لنا الطرق والمناظر ويُغيِّب السكان الأصليين متعمّدا، وكامو بفعلته هذه لا يختلف عن العسكري الذي حمل سلاحه لإبادة الشعب الجزائري إبان فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر؛ لأنه تستر على العملية الإمبريالية في رواياته.

ينقل الكاتب مسوغا لموقف "كامو" من الاستعمار الفرنسي في الجزائر، وهذا العذر هو قول الصحفي الجزائري "أرزقي مترف" عن (كامو): «مأساة كامو هي أنّه كان ينتمي إلى المستعمرِين الأصليين والمستعمَرين بالظروف الاجتماعيّة»[1]؛ فكامو شارك السكان الأصليين معاناتهم وظروفهم الاجتماعية الصعبة، لكن عينه لم ترهم يوما، ودليل ذلك خلو مدوناته السردية من ذكر الجرائم الوحشية التي مارسها المستعمر الفرنسي ضد الشعب الجزائري، فسرده متواطئ مع المد الإمبريالي الذي جرد السكان الأصليين من أرضهم وهويتهم، وعندما نعود إلى رواية "الغريب" نجد أن "كامو" لا يسمي السكان الأصليين بأسمائهم، بل يطلق عليهم لقب العربي والعربية، فهو لا يفرق بينهم وبين الحيوانات التي تأخذ اسما واحدا يحدد نوعها.

كشف الكاتب زيف أفكار "كامو" الفلسفية عن الحرية، واستغرب كيف ينادي "كامو" بالتحرر وهو أسير نزعة عرقية مقيتة ترى في الآخر المستعمَر دونية وتخلفاً، بينما تحجب جرائم الأنا التي تناقض نفسها في مناداتها بالحرية الزائفة ومباركتها للمد الإمبريالي، «لن يكون الأدب إنسانيا بديمومته وانتمائه إن لم يكن حرًا. لكن هل يمكن للكاتب أن يكون بمعزل عن الرواسب العرقية، والدينية، والسياسية التي يتركها الزمن في دواخله، وربما تحرف مساره يوما ما؟ في روايته (الغريب) لم يكن كامو مثقفا حرا بالمعنى الذي تزعمه أفكاره، وانتماءاته، ونضالاته، بل بدا كما لو أنه يتخفى ببراعة، حين مارس إقصاء متعمدا للجزائري، ورسم شخصيته من زاوية الرؤية الاستعمارية»[2]؛ فالسرد – عند كامو– خدم السلطة الاستعمارية الفرنسية، وتورط مع المد الإمبريالي في تزييف الحقائق والسطو على أرض الغير باستعمال القوة؛ لأنه اقتلع الذات الجزائرية من مكانها الأصلي

(1) جلال برجس: نشيج الدودوك، مصدر سابق، ص 26.
(2) المصدر نفسه، ص 94.

وأحل مكانها آخرا فرنسيا يعيش حياته غير مبال بما يحدث من جرائم وحشية من طرف بني جلدته ضد السكان الأصليين في الجزائر.

صوّر "كامو" الفرنسيين وكأنهم أصحاب الأرض الحقيقيين، وغيّب صوت السكان الأصليين للجزائر، فكان مبرر قتل "ميرسو" للعربي هو أشعة الشمس الساطعة التي أزعجته، وعند محاكمة "ميرسو" بطل رواية "الغريب" وتسليط عقوبة الإعدام عليه، كان الحكم الصادر في حقه عقابا على مشاعره الباردة اتجاه موت أمّه، أما الجريمة التي اقترفها في حق العربي فكانت حدثا عاديا في نظر القاضي الذي تتلمذ على يد السلطة الاستعمارية، التي تفننت في سنّ أبشع طرق القتل والتعذيب في حق الساكن الأصلي الذي ثار من أجل استرجاع هويته وأرضه.

2/ الهجنة والذات المستعمَرة (موسم الهجرة إلى الشمال)

استدعى الكاتب "مصطفى سعيد" بطل رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" ليعيد صياغة العلاقة بين الشرق والغرب وفق منظوره الخاص، واختار الكاتب هذه الرواية عند سرد رحلته العسكرية إلى "بريطانيا"، فاختلط سرد الذاكرة مع ذاكرة السرد التي تجلت في فعل الكتابة عن الرواية داخل الرواية ذاتها، ف"جلال برجس" كتب لنا رواية عن الرواية في محاورته لنصوص سردية تنتمي إلى الزمن الماضي.

أشار الكاتب إلى السؤال الذي حير النقاد حول بطل رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، «أوغل في القراءة، وأفكر: من هو مصطفى سعيد؟ هل هو الطيب صالح؟ أفكر بأسرارنا، وبما يواريها. نحن بارعون في ارتداء الأقنعة. قناعي صنيعة تخدش وجهي الحقيقي. وكلما فكرت بأن أخلعه، وألقيه بعيدا، تجرحني ألف عين مصوبة إليّ؛ فأرتد إلى مكيدتي»[1]، كأن الكاتب أراد أن يطلعنا على سر من أسرار الكتابة الروائية وهي التخفي وراء الأقنعة، كتخفي الكاتب وراء شخصيات الرواية، فـ"الطيب صالح" تخفى وراء شخصية "مصطفى سعيد" للتملص من سلطة

(1) جلال برجس: نشيج الدودوك، مصدر سابق، ص112.

الرقيب، التي تتصـــيد أخطاء الكاتب في مجتمعه وبيئته العربية المختلفة كل الاختلاف عن البيئة الغربية، فالقناع يضـــمن للكاتب حرية أوســـع، ومســـاحة كافية للبوح والتعبير عن مكامن الذات الكاتبة التي لا تستقر على حال.

تجلت أزمة الهوية في شخصية "مصطفى سعيد"، الذي عبّر من خلال تناقضاته وتشظي ذاته عن الهجنة الثقافية التي نتجت عن التماس الذي حدث بين ثقافة المســـتعمَر والمســـتعمِر، «حاجة شـــاب يتيم عاش حقبة ما بعد رحيل المســـتعمر الإنجليزي عن بلاده، وقاده نبوغه إلى القاهرة، وهناك تلقفته عائلة مســـتشـــرق إنجليزي وســـهلت دربه إلى لندن، بلاد تكلم لغة أهلها بطلاقة، وقرأ آدابها، وعرف أمكنتها، وعاشر نساءها، وهضم ثقافتها، لكن جرحاً في دواخله بقي ينزف؛ فلم يتمكن من نيل لحظة الاندماج الكامل؛ لحظة عجز متعلقة بالهوية وأبعادها. مصـــطفى سعيد ليس مجـــــرد شخصية روائية بل إنه جيل بأكمله تلقى من الاستعمار ضربة على رأسه. رحل المستعمر وجاءت الأسئلة، أسئلة تخص وجوده. من هنا سيثأر مصطفى سعيد فيما بعد، بطريقته الخاصـة»[1]، فسـعيد أوهم نفسـه بقدرته على الاندماج في ثقافة الآخر، عن طريق تكلم لغتهم واعتناق عاداتهم الثقافية بعد تبنيه من طرف عائلة اســتشــراقية، لكنه فشــل في ذلك، لأن الاندماج الكلي بين ثقافة المستعمَر وثقافة المستعمِر مستحيل الحدوث، فلكل مجتمع خصوصيته الثقافية ومساحاته الخاصة التي تصد الآخر إذا حاول الاقتراب منها.

لا يمكن القول بالنقاء الثقافي بعد التجربة الاســتعمارية التي خبرتها البلدان المســتعمَرة؛ لأن الاســتعمار أوجد شــكلا من التلاقح الثقافي بين شــعوب العالم، هذا التلاقح أخرج لنا في النهاية هويات وثقافات هجينة، لكن ثقافات الشـــعوب حمت نفســـها من الانصـــهار الكلي في ثقافة الآخر، وهذا ما حدث لـ "مصطفى سعيد" الذي حاول التنكر لأصله وجذوره بتبني ثقافة الآخر، وهذا التنكر أفضى إلى اغتراب ذاتي ووجودي أدى به إلى الانتحار.

(1) جلال برجس: نشيج الدودوك، مصدر سابق، ص 131.

دفعت الهجنة الثقافية "مصطفى سعيد" إلى الانتقام من الغرب بطريقة خاصة، «فحين رحل المستعمر الإنجليزي عن السودان فقد فعل ذلك بعد أن خلخل البنية الكلاسيكية للمجتمع، تماما مثل شارع يشق قرية إلى نصفين. وشخصية مصطفى سعيد تقوم على قسمين واحد جذوره ضاربة في السودان قبل الاستعمار. والثاني عينه على الحداثة التي تقوم عليها بنية المستعمِر. وهنا حدث الالتباس، والصراع الذي قاد مصطفى سعيد إلى علاقة بوجهين مع نسائه، واحدة دافعها عطش غريزي للمرأة، والثاني انتقام كان يهيأ له أنه سيهدئ من ضجيج صراعه الداخلي»[1]؛ ف "مصطفى سعيد" كان يحلم بغزو الغرب من خلال امتلاك أجساد نساءه، فهو لا يشعر بأي عاطفة اتجاههن، بل حرّكته الرغبة في الانتقام منهن، والدليل على ذلك تلك السعادة التي تغمره عند انتحارهن.

عرف "مصطفى سعيد" كيف يصطاد النساء الغربيات، لأنه يدرك أنهن لن يصمدن أمام روحانية الشرق ومغرياته، «وافترشت العشب أقرأ كيف كان يوقع مصطفى سعيد في (موسم الهجرة إلى الشمال) النساء الإنجليزيات في شباكه، يقتادهن إلى غرفة جاء إليها بكل ما يتوهمه الغرب عن روح الشرق السحري، بخور، وروائح ومقتنيات شرقية. كان يعرف إلى أي حد ترسخت تلك الصورة التي رسمها بعض المستشرقين في أذهانهم؛ فاستخدمها كمنتقم لبلاده، وكعطشان ليروي ظمأ جسده»[2]، فالغرب تعرف على الشرق من خلال القصص والحكايات التي صورت روحانية الشرق في مقابل مادية الحضارة الغربية؛ و"مصطفى سعيد" كان يدرك الصورة الوهمية المترسخة في أذهان النساء الشرقيات عن سحر الشرق، فكان يستغل ذلك الوهم للإيقاع بهن، حيث اتخذ من العطر الشرقي طعما لاصطياد فريسته من النساء الغربيات.

أشار الكاتب إلى الأثر النفسي الذي خلّفته التجربة الاستعمارية على شعوب المستعمرات، «كان القاضي على علم بحقيقة تلك البقعة المظلمة التي خلّفها آباؤه من المستعمرين، لكن قانونه

(1) جلال برجس: نشيج الدودوك، مصدر سابق، ص 134-135.
(2) المصدر نفسه، ص 146.

لن يعفيه من الحكم بتهمة تسببهِ بانتحار عدد من النساء، وقتل زوجته. يقطع المستعمر أشجار الآخرين الضعفاء ليبني بيته، ويطبق فيه القانون الذي يجعله مميزا، وأكثر رقيا من الآخرين. لكن لا ينسى الإنسان ألمه، سيثأر بقصد أو بغير قصد ذات يوم. إن الاستعمار من أكثر الأفعال البشرية التي يمكن أن تترك رواسب في النفس، ستبقى تلح على صاحبها إلى أن يأتي بالثأر، إما كلمة، أو ربما رصاصة مباغتة»[1]، بمعنى أن التجربة الاستعمارية هي الدافع الوحيد وراء العنف الذي يتبناه المستعمَر بعد إدراكه لندّيته مع الآخر المستعمِر، الذي لطالما أقنعه أنه ينتمي إلى مرتبة أدنى، وأنه هامش لمركز يدّعي الرقي والحضارة، لكنه في الحقيقة مغتصب أرض ووطن بأكمله.

ثأر "الطيب صالح" من مستعمِره عن طريق الكتابة بخلق شخصية "مصطفى سعيد"، تلك الشخصية الشرقية المتخيلة التي سافرت إلى الغرب وتسببت بموت كل النساء الغربيات التي صادفهن الكاتب في حياته، سواء كان ذلك عن طريق القتل أو الدفع بهن إلى الانتحار، وانتصر بفعلته تلك لكل المظلومين في بلاده، لأن قارئ الرواية يتلمّس تفوق الشرق على الغرب ولو كان هذا التفوق خياليا أرضه الورق.

أعاد "جلال رجس" تقديم رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" وفق منظوره الخاص، وقدم تحليلا لشخصية "مصطفى سعيد" في الرواية منطلقا من السؤال الرئيسي الذي شغل بال النقاد: هل "مصطفى سعيد" هو "الطيب صالح"؟، وعرّج على إضاءة مفاهيم الهجنة الثقافية، والصراع الفكري والنفسي الذي خلّفه الاحتلال الإنجليزي على الفرد السوداني، الذي تبنى العنف كرد فعل على الاستعمار الذي اغتصب أرضه، وحاول طمس هويته.

(1) جلال برجس: نشيج الدودوك، مصدر سابق، ص 147.

3/ الكتابة على إيقاع اللحن الأرمني الحزين

اختار الكاتب في رحلته إلى "أرمينيا" أن يحاور رواية "داغستان بلدي" لـ "رسول حمزاتوف"، الشاعر الداغستاني الذي كتب حبه لوطنه في خمسمائة صفحة، بعد أن طلب منه صحفي روسي أن يكتب مقالا قصيرا عن "داغستان"، «منذ أن أقلعت الطائرة نحو(أرمينيا) سلمت نفسي لـ (رسول حمزاتوف) يحكي كيف طلبت منه جريدة أن يكتب تقريرا عن (داغستان) في بضع صفحات. سخر من الموضوع، وممن يريد من شاعر أن يختصر حبه لبلاده في صفحات قليلة؛ فقادته سخريته إلى كتابة: (داغستان بلدي)»[1]. تعمّد الكاتب استدعاء هذا الشاعر للشبه الكبير بينهما فـ"جلال برجس" مثل "حمزاتوف" شاعر يتقن كتابة الرواية؛ فأغلب روايات "جلال برجس" كتبت بلغة شعرية راقية.

كما أنهما يشتركان في الأفكار الأيديولوجية الممجدة للفكر الشيوعي؛ فـ"حمزاتوف" كما يصفه الكاتب «شيوعي غير جامد، وقومي يفهم أحلام داغستان»[2]، وهو يشبه إلى حد كبير "جلال برجس" الذي تبنى الفكر الشيوعي في أغلب رواياته، وكتب عن المقهورين والمهمّشين في المجتمع؛ لأنه ينتمي إلى الطبقة الكادحة، فقد عاش حياة قاسية، وعجز مرارا عن تلبية حاجيات صغاره بسبب تكاليف العيش المرهقة.

مزج الكاتب حزنه على وفاة أمه وعمه بحزن الشعب الأرمني، وكان يقطع خط السرد ليحكي فاجعة الفقد والألم، «في المستشفى وجدت أمي مستلقية على السرير كأنها تستسلم لنوم هادئ؛ جديلتها الطويلة مستلقية على الوسادة، يخالطها شيء من الشيب. جثوت على ركبتي وقبلتها على جبينها وهو ما يزال دافئا، ثم هزمت أمام سطوة البكاء. ماتت أمي. في تلك اللحظة رأيت نفسي وسط بنايات شاهقة انهارت مرة واحدة من حولي. رأيت الغبار، وسمعت

(1) جلال برجس: نشيج الدودوك، مصدر سابق، ص 173.
(2) المصدر نفسه، ص 173.

الضـــجيج»[1]، ســـرد لنا الكاتب هذا المشـــهد التراجيدي ليصـــف لنا مقدار الحزن الذي يحســـه الإنســـــان بعد فقدان أمه، وأعاد الكاتب عبارة "ماتت أمي"، وقد قالها قبله "كامو" الذي ردد بجفاء: "اليوم ماتت أمي"، ولكن شتان بين الطريقة التي استقبل بها "جلال برجس" وفاة أمه، وبين اللامبالاة التي تلقى بها "كامو" خبر وفاة والدته، وكأنه أراد أن يخبر "كامو" أن موت الأم لا يستقبل بذلك البرود والجمود المريب.

نقل الكاتب أحزان جدته على ولدها، وصـــوّر لنا فاجعة الفقد الأليمة، «رأيت جدتي الطاعنة في السن قادمة من بيتها، تحبو كالأطفال، وتصرخ بصوتها الجارح: (يا عزّيز). تقولها وهي تمط حرف الياء بحزن لم أشهد له مثيلا. كان الهواء ساكنا، ولا صوت في حنينا إلا صوتها. وهو يملأ الفضـــاء أســـى ولوعة كبيرين، قفزت من على الفرندة وهرعت إليها. شـــقت جيبها، وراحت تلقي التراب على شعرها الذي ربطته فصار جديلتين انسدلتا على كتفيها النحيلتين. احتضنتها وصرخت معها، وكثير من الصور والمشاهد والأصوات تطلع من ذاكرتي: يا عزّيز، يا عزّيز، يا عزّيز»[2]، كان فقد الأم لولدها مروعا، فقد جعل الفقد منها امرأة أخرى لا تطيق المكوث بين جدران البيت، حيث كانت تقضي يومها وهي ترعى الأغنام، وتردد أغانيها الحزينة.

أما حزن الكاتب على فقدان عمه فقد كان دافعا له نحو الكتابة، «كانت سنة صعبة فيها من الألم ما ليس لقلبي حيلة على تحمله. إنها النقطة القصـوى من الوجع حيث يصـبح الهرب حلا للفجيعة. هربت أكثر نحو الكتابة؛ إذ كلما تقدمتُ بالعمر تلاشـت الطرق وما تبقى إلا تلك التي تعبدها الكلمات»[3]، كانت الكتابة ملاذا للكاتب ومهربا من أحزانه نحو عالم الكلمات التي عبّدت له طرقا يهرع نحوها كلما تقدم به العمر.

(1) جلال برجس: نشيج الدودوك، مصدر سابق، ص 192.
(2) المصدر نفسه، ص 201-202.
(3) المصدر نفسه، ص 202.

عندما سافر الكاتب إلى "أرمينيا" للمشاركة في ملتقى عن علاقة الأدب بالإرهاب؛ تعرّف على بشاعة الفعل الإرهابي الذي ألحقته الدولة العثمانية بالشعب الأرمني، «رأى الأرمن أن يطلعونا على أوجاعهم، قبل أن تبتلعنا القاعات ونحن نتحدث عن الإرهاب في الأدب. ذهبوا بنا إلى تلة بنى عليها (تسيتسيرناكابيرد)، نصب تذكاري لضحايا الإبادة الجماعية للأرمن، التي يقال إن الأتراك ارتكبوها بين عامي (1915-1918)، ومثلما دلّتني (يريفان) إلى بعض مسراتها، دلتني إلى جراحها وإلى حزنها العميق، أخذت الشاعر بي على خجل إلى حيث ما جرى؛ إذ جمعوا ما تبقى من آثار المكيدة وأودعوها متحفا، حتى يدرك العابر أن الخراب آدمي، وأن الجرح جناية ارتكبتها يد الإنسان»[1]؛ فالكاتب أراد أن يوصل لنا حكمة مفادها أن الأحزان التي يسببها الإنسان لأخيه الإنسان، أبلغ من الأحزان التي تسوقها أقدار الحياة.

يفصح الفصل الأخير من الرواية عن سر عنوان رواية "نشيج الدودوك"؛ فموسيقى "الدودوك" الحزينة رافقت الكاتب طوال حياته دون أن يدرك ذلك؛ لأنها تشبه ضجيجه الداخلي الذي ترجمه في شكل بوح شعري حزين، «قلت لها وصوت موسيقاي الداخلية يتعالى: هل تسمعين صوتا موسيقيّا ما؟ أشارت بيدها إلى الشجرة التي أتكئ عليها، ثم إلى أشجار أخرى: ألا ترى مكبرات الصوت؟ جلست أرضا، تصيبني حالة قصوى من الارتباك: هل هذه المكبرات هي من تبث هذه الموسيقى؟ اقتربت مني مستغربة مما يحدث لي: نعم. وما اسم هذه الآلة؟ قالت وهي تحرك أصابعها قرب فمها (دودوك)»[2]، التزم الكاتب الصمت لأنه عجز عن وصف حاله لمرافقته، كيف سيقنعها أن موسيقى الدودوك تشبه لحنا خفيا رافقه منذ طفولته، فنشيج الدودوك هو اللحن الذي كان تترجمه الأقلام حروفا على الورق، وهو أغنية الكون التي تعزف في كل مكان، لكن لا أحد سيسمعها سوى تلك الأرواح الشاعرة التي لا تستقر على حال.

(1) جلال برجس: نشيج الدودوك، مصدر سابق، ص184-185.
(2) المصدر نفسه، ص221.

ثانيا: الانعكاس الذاتي في الرواية

يقصد بـ"الانعكاس الذاتي" وعي الرواية بأنها رواية، والتركيز على الصنعة الروائية داخل المتن الحكائي، فـ «الوعي الما وراء قصي بعمليات القراءة والكتابة وصنع المعنى يمكن أن يتضح بجلاء في الأساليب التي توظفها النصوص الما وراء قصية للإشارة إلى الأنظمة التخييلية وتركيب النصوص والمعاني داخل النص أو خارجه، ومن خلال تثيم قضايا القراءة والكتابة والتأويل وأيضا بوساطة تضمين النص تعليقات على العمل نفسه وعلى روايات أخرى وإظهار اشتغالاتها بالشكل وبالعلاقة بين الواقعي والتخيلي»[1]، بمعنى أن الانعكاس الذاتي هو انشغال الرواية بعملية الكتابة، من خلال الحديث عن صنعة الكتابة والتأليف، والإشارة إلى عملية التلقي ودور القراءة والقراء في توجيه العمل الأدبي، وهو أيضا استدعاء أعمال وشخوص روائية سابقة على الرواية.

وظّف الكاتب تقنية "الانعكاس الذاتي" في استدعاءه لرواياته السابقة وتضمينها متنه السردي، وهذه التقنية، «تخلق لدى القارئ وهم دخول الحياة الحقيقية إلى عالم الرواية يمكن النظر إليه بوصفه مستوى حكي جديد»[2]؛ فهذه التقنية توهم القارئ أن الحياة الحقيقية امتزجت بالحياة التخييلية داخل الرواية، فيتورط القارئ مع الكاتب في عملية إنتاج الدلالة، وهذا ما تبناه "جلال برجس" في روايته "نشيج الدودوك"، حيث نجد أنه تعمّد توظيف نصوصه الروائية السابقة، وأطلعنا كقرّاء على قصة كل عمل روائي، وأوهمنا بتداخل المحكي الخيالي بعالم الواقع.

استعمل "جلال برجس تقنية "الانعكاس الذاتي" في رواية "نشيج الدودوك" من خلال التركيز على صنعة الكتابة، وقصة الكاتب مع التأليف الروائي، «على كتفي حقيبة فيها أقلام، ودفتر للكتابة، ورواية ترافقني ضد المسافات الطويلة، ودواء للقولون العصبي، وهاتف نقال. يومها تساءلت: هل صارت حياتي سلسلة من حلقات الهروب؟ أم أني عبر القراءة، والكتابة، والسفر،

(1) مجموعة مؤلفين: جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص14-15.
(2) المرجع نفسه، ص17.

أسعى إلى ضجيجي الجواني كمن يهاجم وحشا بقي يخيفه لسنين مطلقا صرخاته، وهو على رأس الجبل في الليالي المعتمة؟ ماذا لو، في هذا الزمن الملتبس، لم تفتح لي الكتابة بابها، فأعطتني تصريحا مطلقا بأن أفرغ ما بي على الورق، ربما أكون إما مجنونا أو مجرما مطلوبا للعدالة»[1]؛ فالكاتب يرى أن الكتابة حالت بينه وبين الجنون والإجرام، لأنها السبيل الوحيد للتخلص من الضجيج الجواني، وحالات التأزم النفسي التي تصاحب الإنسان في حياته، فالكتابة هي انتصار الإنسان المبدع على الحياة ولو كان هذا الانتصار على الورق.

1/ استدعاء رواية "مقصلة الحالم"

شاركنا الكاتب "جلال برجس" طقوس كتابة روايته الأولى، «في الصباح عدت إلى البيت، لكني لم أجد اندفاعا نحو الكتابة. بدا لي الطقس ناقصاً عنصرا لم أعرف ما هو إلا عندما عدت إلى جبل نيبو، وهناك سقطت في نهر اللغة. يكمن السر إذن في مكانٍ تشبث بالذاكرة، بل انتبذ له مرتفعا يطل على أوراقي السرية.»[2]، باح لنا الكاتب بسر من أسراره في الكتابة وترويض اللغة، واستدعى قصة كتابة روايته "مقصلة الحالم" التي كُتبت في مغارة جبل قصي قصده الكاتب بعد أن اختفى خيط البوح في مكتبه.

كانت رواية "مقصلة الحالم طريق الكاتب الأول نحو الجوائز، لكنه قرر التوقف عن الكتابة، والتفرغ للعائلة والأصدقاء، فلم يفلح في التخلص من ضجيجه الجواني، «لم أستطع أن أتجاوز ذلك الشعور الجارف بالوحدة، والميل العتيق إلى العزلة. كنت أشعر أن كل شيء تغير بوتيرة عجائبية. حتى أنا لم أعد كما كنت من قبل؛ فعدت من منتصف الطريق إلى الكتابة.»[3]، اكتشف الكاتب عندما قرر التخلي عن الكتابة أنه لا يشبه نفسه، فقرر العودة إلى الكتابة هربا من الوحدة والعزلة.

(1) جلال برجس: نشيج الدودوك، مصدر سابق، ص14.
(2) المصدر نفسه، ص 205-206.
(3) المصدر نفسه، ص206.

2/ استدعاء رواية "سيدات الحواس الخمس"

روى الكاتب قصة كتابة روايته "سيدات الحواس الخمس"، وكيف جاءت فكرة الرواية من تأمل عابر لبيوت قديمة في جبل "الويبدة" في "عمّان"، «أتأمل البيوت وأسوارها، وحماماً يحلّق في سماءها الصافية. تنبهت إلى أن بعض الشرفات خالية، وبعضها أغلق بالطوب، والاسمنت، وبعضها الآخر قد ظلل بزجاج أسود يرى من وراءه ولا يُرى. سنة رأينا فيها رؤوسًا تجز، ونساء ترجم، وأوطاناً تحترق باسم الدين. لم أر في الشرفات نساء يسقين الورد، ويصنعن صباحاتنا الطرية. لحظة موجعة، اختصرت زمنًا كان جميلاً، يشوب حاضره الخوف، وتنبئ أيامه القادمة بالزلازل. لحظة قادتني إلى كتابة (سيدات الحواس الخمس)»[1]، افتقد الكاتب النساء اللواتي اعتاد على رؤيتهن في الشرفات يسقين الورد، فقاده الحنين إلى تلك الصباحات نحو كتابة رواية بعنوان "سيدات الحواس الخمس".

لخّص الكاتب قصته مع الكتابة والبوح ذات صباح وهو ينتظر صديقا له؛ فالحنين إلى أيام مضت أشعل جذوة البوح لديه، ولحظة الفقد قادته إلى كتابة رواية كاملة، وهذا الجو الصباحي ألهمه لحظات شعرية مكّنته من استعادة خيط الكتابة والنقش على الورق. وهذا يثبت أن الكاتب إنسان مختلف عن البقية في التعامل مع اللحظات التي يراها غيره عادية.

أكمل الكاتب كتابة رواية "سيدات الحواس الخمس" بعد مضي عامين على الفكرة، لكنها «ضاعت جراء خلل في الحاسوب. إنها لعنة التكنولوجيا وهي تريك عالما شاسعاً، لكنك لا تستطيع أن تلمسه، عالم يمكن أن يتلاشى برمشة عين. فشلت محاولاتي في استعادة الرواية، وفشلت في أن أثق مجددا في التكنولوجيا، وبأن أهرب من ضيق جديد، من غير أن أعي أن هذا الحدث سيقودني إلى رواية أخرى بعد أشهر من الوجع المضاعف»[2]، لخّص الكاتب عداء

(1) جلال برجس: نشيج الدودوك، مصدر سابق، ص209-210.
(2) المصدر نفسه، ص210.

الإنسان التقليدي مع التكنولوجيا، وأوجد سببا مقنعا يفسّر هذا العداء؛ فالحاسوب حرم الكاتب من رؤية الرواية التي كلّفته سنتين كاملتين من عمره.

خلّف ضياع الرواية وجعا كبيرا لدى الكاتب، لكن هذا الحزن سيلهمه رواية أخرى بعد أشهر من الألم؛ فالكاتب صادف إحدى شخصيات روايته القادمة وهو يتجول في الشوارع بحثا عن شيء ما، فمنحته هذه الصدفة الغريبة كتابة رواية "أفاعي النار".

3/ استدعاء رواية "أفاعي النار"

كان الكاتب يجوب شوارع المدينة عندما صادف رجلا متشردا جعل منه شخصية لروايته القادمة، «ماهي إلا ثواني قليلة ورأيتني بعدها أمام وجه رجل يهاب حتى الثمل ملامحه المرعبة. عينان تنظران وراء انثناء الجلد وانكماشه بلهفة خرساء. فم ضاءلت النار حجمه فبدى ناشفا، تتراقص عليه كلمات بُترت حنجرتها. صدر نحيل تمزق على بروز عظامه قماشُ قميصه المهترئ. خصلات شعر قليلة نسيها فم النار تنسدل على وجهه الحزين»[1]، كانت حالة الرجل تشبه نفسية الكاتب المكتئبة بعد فقدانه روايته، التي ضاعت جرّاء خلل في الحاسوب؛ فالتوافق الذي حصل بين الكاتب والرجل المشرّد، يفسره الوجع الذي لازم الكاتب بعد فقدان جنينه الروائي قبل أن يرى النور ويطبع على الورق.

شغل الرجل المشرد بال الكاتب لأيام طويلة، فرأى في «المنام أفاعي من النار تتلوى قبالة وجه لرجل وسيم، وامرأة تهتف بكلمات متمردة، وحراب العيب والحرام تخزّ رقبتها بلا رحمة. رأيتني على نهر، لكنني غير قادر على الارتواء. صحوت مبتلاً بعرق فاضح. ورحت أستعيد تفاصيل ذلك الكابوس. قلت لنفسي: ما دمت خسرت روايتك اكتب رواية تبتكر فيها طرقا للبحث عن روايتك الضائعة.»[2]، وجد الكاتب طريقا يستعيد به روايته الضائعة، فكتب رواية "أفاعي النار" التي

(1) جلال برجس: نشيج الدودوك، مصدر سابق، ص211.
(2) المصدر نفسه، ص212.

فازت بجائزة "كتارا للرواية العربية"، لكن الكاتب بقي يبحث عن شخصية روايته على أرض الواقع رغم الانتصار الذي حققه على أرض الخيال، وهذا يفسر اختلاط الواقع بالخيال في حياة الكاتب.

صادف الكاتب شخصية روايته "أفاعي النار" في إحدى الشوارع «رأيت الرجل المشوه يعبر الشارع، ويعود إليه، مترنحًا بثمالة ملؤها الأسى. بيده عصا مرة يضرب بها الهواء، ومرة يجلد بدنه كأنه يعاقب نفسه على فعلة قديمة. ركنت سيارتي وهرعت إليه وهو يركض نحو أرض بور لا تؤثثها سوى الظلمة. تبعته لمسافة ثم فقدته...بعد مرور أسابيع قيل لي أنهم وجدوه في ليلة شديدة البرودة ميتا في العراء. يومها بكيت بحرقة مردها الفقد والرواية بين يديَّ، يتهادى منها أنينُ (علي بن محمد القصّاد)، وصورة الرجل المشوّه تهبط من جدار ذاكرتي»[1]، يعبّر المقطع السابق عن تداخل حياة الكاتب الحقيقية مع الحياة التي يرسمها على الورق؛ فالكاتب حوّل شخصية المشرد الحقيقية إلى شخصية تخييلية في روايته، ثم استمر في البحث عن المآل الذي وصل إليه الرجل المسكين، إلى أن وصله خبر موته، فبكاه وهو يحمل روايته بين يديه، وأنين الشخصية المتخيلة يخرج من ثنايا الرواية ليصل إلى مسمع الكاتب، الذي لم يفرق –في تلك اللحظة– بين الحقيقة والوهم.

4/ استدعاء رواية "دفاتر الوراق"

أشار الكاتب "جلال برجس" إلى روايته المثيرة "دفاتر الوراق"*، ونفى صلته ببطل الرواية حين سأله القراء عن ذلك في زيارته معرض "الجزائر" للكتاب، «ازداد عدد القراء حين مررت بالتصادف من أمام دار النشر، وهي تعرض (دفاتر الوراق)؛ فرحت أنصاع لرغبتهم بتوقيع نسخ من الرواية. ساعة تخللتها أسئلة من نوع يقارن بيني وبين (إبراهيم الوراق)، شخصية الرواية. سؤال أجبته بكلمة واحدة: لا»[2]، رغم اعتراف الكاتب بالتخفي وراء شخصيات رواياته، إلا أنه ينفي

(1) جلال برجس: نشيج الدودوك، مصدر سابق، ص214.

* "دفاتر الوراق" رواية للكاتب "جلال برجس"، وهي الرواية الحائزة على جائزة البوكر، سنة 2021.

(2) جلال برجس: نشيج الدودوك، مصدر سابق، ص61.

صلته بـ "إبراهيم الوراق" بطل رواية "دفاتر الوراق"، وذلك أن شخصية "إبراهيم الوراق" مثّلها رجل مصاب بانفصام الشخصية، ومجرم خارق للعادة؛ لأنه يقتل ضحاياه بتقمّص شخصيات روائية معروفة قبل ارتكاب جريمته، لكن هذا لا ينفي وجود تشابه بين الكاتب وشخصية روايته في "دفاتر الوراق".

اعترف "جلال برجس" في موضع آخر من سيرته الروائية (نشيج الدودوك) أنه تقمّص شخصية "إبراهيم الوراق" في واقعه قبل أن يكتب الرواية، «كان عليَّ أن أتجاوز بابه، وأمضي إلى داخله؛ لأفهم من هذا الرجل الذي سيحكي رواية يكتبها في مصح نفسي، وأن أعرف وبشكل عميق رجلاً وحيداً في مدينة صاخبة، يهرب متقمصا شخصيات روايات أحبّها، ووجد تقاطعا بين عوالمها وبين عالمه الغريب؛ لهذا قررت أن أتقمص شخصيته، وأتخلى عن سيارتي، وأمشي بملابس رثة، وبإحساس كائن وحيد لا يعرف أحدًا في مدينة جاء إليها في بواكير طفولته. لم أكترث بنظرات كل من استغربوا سلوكي الجديد. تجولت في أماكن تنتمي إليها شخصيات الرواية. واجهت أبوابا موصدة جرّت عليّ مشاكل لم تكن بالبال، وأبوابا مشرعة عرّفتني بالشارع، وأهله. كنت أجد متعة كبيرة في عيشي داخل الورّاق»[1].

حكى الكاتب قصة تماهيه مع شخصية الرواية، حيث أفصح عن اختلاط الواقع بالخيال في حياته الحقيقية؛ فالكاتب اختار أن يعيش عالما متخيّلا داخل عالمه الواقعي، وأن يقلد شخصية متخيلة ويتماهى معها حد الذوبان، متحديا كل الصعوبات والمشاكل التي أسفرت عنها هذه المغامرة الخطيرة التي أحس الكاتب فيها بمتعة كبيرة.

تعرض الكاتب إلى حادث سير أثناء تشرده في الشوارع متلبسا شخصية روايته، «غامضة تلك اللحظة التي لا تتجاوز ثانيتين. كانت السيارة تسرع نحوي وشريط حياتي يمر أمام عينيّ بسرعة خاطفة، يعرض صوراً، وينقل لي أصواتًا متداخلة. لا أدري من قفز إلى الوراء؛ أنا أم إبراهيم الوراق،

(1) جلال برجس: نشيج الدودوك، مصدر سابق، ص217-218.

لكنني أتذكر كيف طار الورّاق معي في الهواء، إثر ضربة السيارة لجسدي، وأتذكر كيف أخذ بلهفة يتفقد يدي، ورأسي الذي ارتطم بالإسفلت، وكأنه يخشى على فرصة خروجه من تلافيفي السرية إلى بياض الورق»[1]، صوّر الكاتب في هذا المقطع التماهي الغريب الذي حصل بينه وبين شخصية روايته؛ فالكاتب تقمّص شخصية روايته إلى درجة الخلط بين ذاته وبين "إبراهيم الوراق"، بطل الرواية الذي أصبح يرافق الكاتب أينما حل كظل له.

أشار الكاتب إلى رد فعل القارئ من سوداوية الرواية، «ومضت في طريقها إلى العالم العربي. كنت أخشى أن مزاجها السوداوي سيقف عائقا بينها وبين القراء، لكن معظمهم وجدوا أن الوراق وقف على خشبة مسرح الرواية وقال ما لم يقولوه»[2]، أراد الكاتب أن يقنع القارئ أن شخصية "إبراهيم الوراق" السوداوية عبرت عن حالة الفصام والخلل النفسي الذي يعانيه الفرد في المجتمع المعاصر. أسمع الورّاق صوت المهمّشين والمقهورين والفقراء في بقاع العالم، ورغم أن هذه الشخصية متخيلة إلا أنها أثارت جدلا كبيرا، وأسالت حبر كثير من النقاد، وتوجت هذه الرواية بجائزة الرواية العربية لقدرتها على مزج الخيال بالواقع إلى درجة يصعب الفصل بينهما.

عبّرت المقاطع السابقة عن فكرة "الانعكاس الذاتي"، وانشغال الكاتب بالصنعة الروائية؛ فالرواية سيرة ذاتية "ما وراء قصية" في رهانها على فعل القص وطقوس ترويض اللغة، وإشراك القارئ في عملية إنتاج المعنى من خلال مخاطبته بطريقة مباشرة؛ فالكاتب شاركنا –كقراء– لحظات البوح وطقوس كتابة كل رواية من رواياته.

وفي الأخير يمكن القول إن الرواية تبنت تقنية "ما وراء القص" الملازمة لأدب "ما بعد الحداثة" الذي يجعل من القارئ طرفا مشاركا في العملية الإبداعية، وبالتالي في إنتاج الدلالة، حيث أدخل "جلال برجس" متلقي الرواية في متاهة التلقي والقراءة، وجعله مشاركا في إنتاج المعنى؛ فهو

(1) جلال برجس: نشيج الدودوك، مصدر سابق، ص 219.
(2) المصدر نفسه، ص220.

ينفي الشبه بينه وبين شخصية "إبراهيم الوراق"، ثم يتعمّد -في موضع آخر- وصف التماهي المريب بينه وبين "إبراهيم الوراق" تاركا للقارئ إصدار الحكم الأخير الذي يفصل في أمر الشبه المريب بين كاتب واقعي، وشخصية متخيلة خرجت من تلافيف الذاكرة، لتسكن بياض الورق.

تنتمي رواية "نشيج الدودوك" إلى السرد الروائي الهجين الذي يقوم على تقنية التخييل الذاتي؛ فالرواية حقيقية لأنها سيرة ذاتية، وهي تخييلية في مزجها بين الحقيقة والمتخيل؛ فالكاتب قدم لنا رواية ممزوجة بمقومات السيرة ذاتية؛ كالكتابة بضمير المتكلم، والتركيز محكي الطفولة وعلاقة الذات بالأمكنة.

تندرج الرواية ضمن أدب "ما بعد الحداثة" في توظيفها للانعكاس الذاتي والمحاكاة السردية؛ فالرواية في مجملها رواية عن الرواية، وعن الصنعة الروائية. توظف الرواية -أيضا- سؤال النقد الثقافي في محاكمتها للسرود الجمالية التي أشاعت تمثيلات مغلوطة عن الآخر، كما فعل "ألبير كامو" في رواية "الغريب"، كما تبنت الرواية مقولات "الخطاب ما بعد الكولونيالي" في استدعاء ثنائية الشرق والغرب، من خلال رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال".

الفصل الرابع

المحاكاة السردية في الرواية العربية المعاصرة

- المبحث الأول: سرد المحاكاة في رواية "غسان كنفاني"
- المبحث الثاني: تجليات "الخطاب ما بعد الكولونيالي" في رواية "رجال غسان كنفاني"
- المبحث الثالث: تجاذبات المركز والهامش في رواية في رواية "رامبو الحبشي"
- المبحث الرابع: البعد الأنثروبولوجي في رواية "رامبو الحبشي"

الفصل الرابع: المحاكاة السردية في الرواية العربية المعاصرة

شاعت تقنية المحاكاة في الشعر قديما وحديثا؛ فكان الشاعر يبني قصيدته على شعر سابقيه، فيستعير منهم الأوزان والمواضيع، وهذا ما يُعرف بالمعارضة الشعرية. وفي العصر الحديث استعارت الرواية هذه التقنية الشعرية التي أصبحت تسمى تناصا، فظهر سرد المحاكاة الذي يبني فيه الروائي سرده على سرد سابق عليه، إما بغرض السخرية، أو تقديم العالم الروائي في شكل جديد، أو إكمال قصة شخصيات روايات سابقة.

أعاد كتاب الرواية العربية المعاصرة استدعاء نصوص التراث، وأبطال قصص ألف ليلة وليلة، وشخصيات الأدب العالمي. كما حضرت المادة التاريخية بكثرة عند كتاب ما بعد الحداثة، الذين تعمّدوا إعطاء المركزية للمهمّش والمنسي في المتون السردية القديمة، وأثبتوا أن السجلات التاريخية الرسمية انتقت مادتها بعناية، وأسقطت أخطاء التاريخ ومغالطاته لترضي السلطة.

المبحث الأول: سرد المحاكاة في رواية "غسان كنفاني"

تتولى الرواية العربية المعاصرة مهمة مساءلة الذاكرة الفردية والجماعية، وتراهن على استذكار الماضي ومحاورة الأشكال السردية السابقة عليها، كما تحاكي الروايات السابقة في محاولة للإجابة عن بعض الأسئلة العالقة في ذهن القراء؛ فكاتب الرواية العربية المعاصرة يتعمّد تقمّص دور القارئ الرافض لبعض النهايات والأحداث السردية رغبة في التغيير، وبحثا عن مواضيع للكتابة بسبب حس النضوب الذي مس الشكل الروائي الحداثي، وهذا ما تجلى في رواية "رجال غسان كنفاني" للكاتب المصري "عمرو العادلي" التي كانت معارضة روائية لرواية "غسان كنفاني" "رجال في الشمس".

ملخص الرواية

تحكي الرواية قصة الشاب الفلسطيني "مروان"، الذي لقي حتفه مع زميليه في صحراء الكويت، داخل خزان مائي، وهذه نهاية رواية "غسان كنفاني" "رجال في الشمس". عندما أفاق "مروان" من غيبوبته تفاجأ بموت صديقيه، وبحجج السائق "أبي الخيزران" الذي طال غيابه في نقطة التفتيش، ومحاولته قتل "مروان" بدفعه عبر هوة مرتفعة بعد أن مد له "مروان" يد المساعدة.

أكمل "مروان" قصة الشتات الفلسطيني ورحلة التيه الذي يعيشها الشعب الفلسطيني، كما جسدت الرواية حلم العودة الذي رافق "مروان" طوال السنوات التي قضاها في مصر والصحراء الكويتية.

تتجلى على صفحات الرواية مشاهد مأساوية عن معاناة الفلسطينيين المهجّرين في الدول العربية، التي بدت شعوبها منهمكة بهمومها اليومية في السعي وراء لقمة العيش. وقد صوّر الكاتب انشغال هذه الشعوب عن الهم الفلسطيني، واستعدادها لبيع وخيانة القضية الفلسطينية مقابل المال.

أولا: دلالة العنوان

تتولى العتبات النصية مهمة إعطاء القارئ نظرة أولية عن النص الروائي، و«تضطلع بدور أساسي في ولوج القارئ إلى عالم الكتاب وتوغله التدريجي فيه، لأنها تحدد ملامح هوية النص، وتقدم عنه إشارات أسلوبية ودلالية أولية، وتبني كونا تخييليا محتملا، كما توفر معلومات في حدها الأدنى عن النص المرتقب (المتن المركزي). ذلك أن القارئ يستبق معرفة النص الغائب من خلال المعطيات الأولية التي ينثرها الروائي على عتبات النص، وفي مداخله الافتتاحية»[1]؛ فالعتبة النصية

(1) عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2009، ص43-44.

مهمة جدا في رسم صورة أولية عن دلالة المتن السردي، كما أنها تجذب القارئ لقراءة الرواية ومعرفة العالم الداخلي للرواية.

استدعى الكاتب المصري "عمرو العادلي" في عنوان روايته "رجال غسان كنفاني" شخوص رواية "غسان كنفاني" "رجال في الشمس"، كما أنه نسب هؤلاء الرجال لمؤلف الرواية في إشارة واضحة إلى الجانب التخييلي للسرد في عمله الروائي؛ فالكاتب يعيد الحياة لشخصية روائية فارقت الحياة في روايتها الأصلية لتكمل القصة وتجيب عن السؤال اللغز الذي حيّر قرّاء رواية "غسان كنفاني"، التي انتهت بموت "مروان" ورفاقه في صحراء الكويت، وحيرة السائق "أبو الخيزران" عن سبب عدم طرق الخزان من طرف "مروان" ورفاقه، الذين اختاروا الموت بدل طرق الخزان.

يحتوي الغلاف الخارجي للرواية على صورة لأربعة رجال، وهي صورة "مروان" وصديقيه، أما الرجل الرابع المرافق لهم فيُرجّح أنها للسائق "أبو خيزران"، الذي تولى مهمة نقلهم عبر صحراء الكويت، كما يحتوي غلاف الرواية –أيضا– على رسائل "مروان" لأمه، ومن خلال القراءة الأولية للغلاف يتبدى لنا أن رواية "عمرو العادلي" تدور في فلك رواية "غسان كنفاني"؛ فهي تحاكيها من خلال استدعاء بعض شخصياتها، وتوظيف تقنية الاستذكار من حين لآخر، وفي هذا تضمين لمتن سردي داخل متن سردي آخر، وهو ما يعرف بتقنية "الميتاقص" الذي يشبه تقنية "التناص".

يُفصح غلاف الرواية عن تبني الكاتب "عمرو العادلي" لتقنية "ما وراء القص"؛ لأن رواية "رجال غسان كنفاني" «تقتنص روح كاتب، وترتدي عباءته الشفيفة، بل وتستحضر بعض شخصيَّاته لتعيد توظيفها من خلال شخصية "مروان" الفلسطيني الشارد، الذي يهجر وطنه من أجل أن يأتي بالمال الوفير ليفوز بحبيبته ((صفية))، فتبدأ رحلة تيهه التي يضل خلالها طريقه، فبدلا من الذهاب إلى الكويت، يجد نفسه في طريقه إلى الأردن، ومنها إلى مصر، حيث يدخل متاهة جديدة من متاهاته المتتالية، يمر خلالها بسراديب ((مريم)) الحزينة، مستحضرا طوال رحلته تجسُّدات

أمِّه التي تتهادى أمامه، وتتكثّف في روحه، بينما يزداد انغماســـا في تيهه الأبدي !»[1]؛ فرواية "عمرو العادلي" تبدأ من نهاية رواية "غســان كنفاني" التي ختمها الكاتب بموت "مروان" ورفاقه في الخزان أثناء رحلتهم في عبور صـحراء "الكويت"، حيث تسـتمر معاناة "مروان" وتيهه في صـحاري البلاد العربية، ونهايته قصته في الرواية الثانية ليست أقل بؤسا من نهايته قصته في الرواية الأصلية.

ثانيا: محاكاة رواية "رجال في الشمس" لـ " غسان كنفاني"

تنتمي رواية "رجال غســان كنفاني" للكاتب المصــري "عمرو العادلي" إلى روايات "ما بعد الحداثة"؛ لأنها تعتمد على "التجريب الروائي" القائم على "سـرد المحاكاة"، وهذا «اللون الجديد من التجريب الروائي يعتمد بشـكل أسـاسـي على انشـغال ذاتي من قبل المؤلف بهموم وآليات الكتابة السـردية. إذ نجد الروائي أو القاص منهمكا بشـكل واع وقصـدي بكتابة مخطوطة أو سـيرة أو نص سردي آخر داخل نصه الروائي أو القصـصي»[2]، يُطلق على هذا النوع السـردي تسـمية "ما وراء القص"؛ الذي تتميز رواياته بتفحص بنائها الداخلي، والتعليق على خط سير الأحداث.

يتعمّد الكاتب في هذا النوع الروائي تذكير القارئ بأن الرواية عمل متخيل، وأنها بعيدة كل البعد عن الواقع. وهذا ما حدث في رواية "عمرو العادلي" المعنونة بـــــ "رجال غسان كنفاني" التي قصد فيها الكاتب استدعاء نص سردي للكاتب "غسان كنفاني" داخل متنه السردي، ليثبت أن الرواية تراهن على الجانب التخييلي، وأنها ليست محاكاة ولا انعكاسا للواقع.

اختار "عمرو العادلي" محاكاة رواية "غسان كنفاني" ليستفيد من شهرة الكاتب الفلسطيني "غسان كنفاني" في تسويق عمله الروائي، أمّا السبب الثاني الذي دفع "عمرو العادلي" لكتابة هذه المعارضــة الروائية، فهو تأثر مؤلف الرواية بكتابات "غســان كنفاني"، فكتّاب "ما بعد الحداثة" –

(1) عمرو العادلي: رجال غسان كنفاني، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2020، ص الغلاف الخارجي للرواية.

(2) فاضل ثامر: المبنى الميتاسردي في الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص13.

ومنهم "عمرو العادلي"- اختاروا تبني تقنية السرد المحاكي بسبب حس النضوب، واختيار الاشتغال على السرود السابقة عن طريق تقنية التناص، وهذا النوع من المحاكاة يُصرّح بمحاكاته لروايات سبقته، فالكاتب لا يخفي تأثره بكتابات "غسان كنفاني"، لأنه كتب رواية عن الرواية واختار شخصية روائية لمواصلة خط السرد وحكاية القصة من منظور آخر.

تبدأ الرواية بتصريح عن المعارضة الروائية المنتمية إلى "سرد المحاكاة"؛ بمعنى كتابة رواية عن الرواية، أو عن الصنعة الروائية ذاتها، حيث استهل الكاتب روايته بهذه العبارة «أي تشابه بين هذا العمل وكتابات غسان كنفاني هو مقصود»[1]؛ فالمؤلف اختار رواية الكاتب "غسان كنفاني" "رجال في الشمس" مرجعا لبناء عمله الروائي، وصرّح بذلك في بداية الرواية، وتحدث عن الصنعة الروائية مشيرا إلى أن متنه السردي بناء متخيل من طرف المؤلف، وهذا البناء قام بدوره على متن سردي سابق عليه، وهذا ما يُعرف عند نقاد "ما بعد الحداثة" بانشغال الكاتب بالصنعة الروائية؛ أي التركيز على طريقة كتابة الرواية، بدل التركيز على الجانب الواقعي في الرواية.

ثالثا: محاكاة شخصيات رواية "رجال في الشمس"

حضرت شخصيات رواية "غسان كنفاني" "رجال في الشمس" في رواية "عمرو العادلي" "رجال غسان كنفاني" لتكمل سرد الحكاية ولكن في بيئة سردية مختلفة، وكانت أهم شخصية في المتن السردي هي شخصية "مروان"، الذي اختار له الكاتب رحلة تيه أخرى في صحراء الحياة، بعد أن عانى الويلات في رحلته عبر صحراء "الكويت"، كما استدعى الكاتب شخصية المعلم "سليم" في محطات الرواية الأكثر حميمية وحزنا، باعتباره المعلم الأول لـ "مروان"، وحضرت "أم مروان" في لحظات الاستذكار والحنين إلى أرض فلسطين؛ فهي معادل موضوعي للأرض؛ لأنه يساوي بين أمومة الأرض وانتمائه إليها، وبين الأمومة الحقيقية التي يحن إليها "مروان"، كلما اعتراه حزن ما في غربته على أرض "مصر" التي ساقه القدر إليها.

(1) عمرو العادلي: رجال غسان كنفاني، مصدر سابق، ص2.

1/ شخصية مروان

تحول موت "مروان" ورفاقه إلى لغز وسؤال ردده القارئ العربي طيلة عقود من الزمن «وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى:

- لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟»[1]؛ ففكرة الكاتب "عمرو العادلي" كانت محاولة لبعث القصة من جديد، ومحاولة للإجابة عن سؤال القراء حول سبب عدم طرق الخزان الذي كان سينقذ حياة "مروان" ورفاقه، فقد تضمنت الرواية إجابة عن السؤال اللغز عن طريق عودة "مروان" إلى الحياة، ليحكي لنا كيف أمضى الدقائق الأخيرة التي سبقت موته –مع رفاقه– في الخزان.

تبدأ رواية " رجال غسان كنفاني" بقصة "مروان" الذي تغير اسمه إلى "عبد الرحمن"، ذلك الشيخ الكبير الذي يتسول الطعام أمام محل للأقمشة، «خلال الأيام الفائتة انشغل أبي في أمر آخر غير هموم الدكان، فقد حطّ في شارعنا شيخ غريب الهيئة والأطوار، كان نحيفاً جدًا، يمكنه أن يتقوس بسهولة حتى يصير مثل هلال، صنع لنفسه منامة بجوار الرصيف، كرتونة كبيرة يغطس فيها فلا يظهر منه إلا غطاء يتقلب أثناء الليل، وبالنهار، ينتظر ما ستلقي به أيادي الإحسان الصباحية، يأكل ما يجود به المارة، ويضع إلى جواره زجاجة مياه تغطيها غلالة من خيش، لا يترك قاربه الكارتوني إلا لقضاء حاجته في حمّام المسجد الصغير، ثم يعود إلى منامته الدائمة كما كان»[2].

هذا الوصف ينقل لنا الحالة المزرية التي آل إليها "مروان" بطل رواية "غسان كنفاني" "رجال في الشمس" الذي أعاده الكاتب المصري "عمرو العادلي" إلى الحياة بعد أن قضى نحبه في صحراء الكويت، هربا من قسوة الحياة في الأراضي الفلسطينية، عقب استيلاء العدو الصهيوني على أرض

(1) غسان كنفاني: رجال في الشمس، دار منشورات الرمال، قبرص، ط3، 2015، ص109.

(2) عمرو العادلي: رجال غسان كنفاني، مصدر سابق، ص10.

السكان الأصليين، التي كانت مصدرا لرزق الكثيرين منهم. وحال "مروان" داخل المتن السردي الجديد تعبر عن قسوة الحياة التي عاشها في "مصر"، وأن حياته الجديدة ليست أقل بؤسا عن حاله القديمة.

اختار الكاتب "عمرو العادلي" شخصية "مروان" من رواية "غسان كنفاني" "رجال في الشمس" لتكون شخصية رئيسية في عمله الروائي، وهذه الشخصية قُدِّمت في البداية تحت اسم "عبد الرحمن الدكش"، الذي سيكمل قصة "مروان" في الرواية الجديدة .

«"لا أريد أن أبدأ الحكاية بكذبة".

"كذبة؟"

"نعم، فأنا اسمي مروان".

يُحملق فيه أبي مليّا:

"ومَن يكون الشيخ عبد الرحمن الدُّكش هذا؟"

"اسم مستعار، اخترعته وأنا أبحث عن مقهى يسمعني رواده دون أن يسخروا مني، وقر الاسم في نفسي عندما كدت أنسى اسمي الذي اختارته أمي منذ ثلاثة وثلاثين عاما»[1]؛ اختار "عبد الرحمن الدكش" أن يصرح باسمه الحقيقي قبل أن يبدأ العمل في محل للأقمشة، ولم يشأ أن يبدأ عمله بكذبة، ولكن سبب تنكر "مروان" وتغييره لاسمه كان حيلة ليصدقه غيره عندما تحول إلى حكواتي، أو أن "مروان" تنصل من شخصيته القديمة نظرا لكم المعاناة التي عاشها وهو يحمل اسمه القديم؛ فتغيير الاسم كان هربا من ماض ملئ بالتيه والمعاناة والغربة عن الوطن.

أعاد الكاتب "عمرو العادلي" شخصية "مروان" إلى الحياة، واختار الكاتب هذه الشخصية لتكمل رواية الحكاية، وتشفي غليل القارئ العربي الذي أصيب بخيبة أمل في نهاية الرواية الأولى، التي انتهت بموت "مروان" ورفيقيه دون أن يطرقوا الخزان، «تحسست يدي بيدي الأخرى، وجهي

(1) عمرو العادلي: رجال غسان كنفاني، مصدر سابق، ص16-17.

وقدمي، أنا موجود، حي، وعندما حاولت أن أعرف الوقت مررت أصـــابعي على ســـاعة يدي، أحسست زجاجها المدور قد استحال إلى شقوق صغيرة مضلعة، والساعة لا وقت فيها، تسلّقت الســـلم وحاولت دفع الباب بطرف قميصـــي، كانت الفوهة محكمة الإغلاق من الخارج، تقوّس ظهري المبتل من العرق، و بأقوى عزم في حبالي الصوتية صحت، لكن لم يسمعني أحد، ولم أتأكد تماما من أن صـوتي قد غادر حلقي بالفعل»[1]، كان سـبب اختيار الكاتب إكمال الحكاية حيلة لجذب القارئ العربي باختيار عنوان يحاكي رواية "غســـان كنفاني"؛ التي لقيت قبولا واســـعا لدى القراء.

2/ شخصية الأستاذ "سليم"

ارتبط اسم الأستاذ "سليم" في رواية "عمرو العادلي" بعبارة شهيرة تكررت في رواية "رجال في الشمس" لـــ "غسان كنفاني"، "الأرض يُرحل عنها لكنها لا ترحل"، كان معلم القرية "سليم" يرددها على مسمع تلاميذه أثناء الدرس. لكن "مروان" عندما كبر، صدمته قسوة الحياة فشكك في مقولة أســتاذه، «ابتعدت عن البيت، وأثناء قذفي الحصـى على الأسـفلت ببوز حذائي بدأت أشك في مقولة الأستاذ سليم، الأرض يُرحل عنها لكنها لا ترحل»[2]؛ فمصاعب الحياة أنست "مروان" أرضه فلسطين، وجعلته يتخلى عن حلم العودة، ثم إن ارتباطه بـــ "مريم" أوجد مسؤوليات عديدة في حياته الجديدة، حالت بينه وبين عودته إلى أرضه.

كان الأستاذ "سليم" قدوة ومثلا أعلى لـــ "مروان"، «"من يكون الأستاذ سليم؟" رجل فلسطيني، مثلي الأعلى، لابد أن يكون للإنسان مثل أعلى، كان مدرسا للغة العربية، لكنه يجيد الحديث عن نظريات الفيزياء وفيكتور هيجو»[3]، وشخصية الأستاذ "سليم" شخصية قوية تكره

(1) عمرو العادلي: رجال غسان كنفاني، مصدر سابق، ص23-24.
(2) المصدر نفسه، ص96.
(3) المصدر نفسه، ص110.

المستعمِر اليهودي، وقد شاء القدر أن يموت الأستاذ "سليم" قبل سقوط أرض "قيسارية" في أيدي اليهود، «يا رحمة الله عليك يا أستاذ سليم! يا رحمة الله عليك! لا شك أنك ذو حظوة عند الله حين جعلك تموت قبل ليلة واحدة من سقوط القرية المسكينة في أيدي اليهود.. ليلة واحدة فقط... يا الله! أتوجد نعمة إلهية أكبر من هذه؟.. صحيح أن الرجال كانوا في شغل عن دفنك وعن إكرام موتك.. ولكنك على أي حال بقيت هناك.. بقيت هناك! وفرت على نفسك الذل والمسكنة وأنقذت شيخوختك من العار..»[1]؛ فموت الأستاذ "سليم" كفاه شر رؤية سقوط القرية في يد المحتل؛ لأنه رجل شهم يسري في عروقه حب أرض فلسطين، و"مروان" يحسد أستاذه على توقيت موته، الذي تزامن مع سقوط القرية في أيدي المستوطنين اليهود.

كانت خيبات "مروان" مرتبطة بأرضه فلسطين، وبأستاذه "سليم"، «بت أكره المقولات الجاهزة، الأرض يُرحل عنها لكنها لا ترحل، معذرة يا أستاذ سليم، فأرض فلسطين رحلت وكأن البحر ابتلعها كما ابتلع قيسارية قديما، لكن البحر الجديد اسمه المستوطنات»[2]، فمروان يقدم اعتذاره لأستاذه الذي زرع فيه حب الأرض؛ لأن الأحداث التي مرت عليه جعلته يشكك في مقولات الأستاذ "سليم"، والأرض التي دافع عنها معلمه ابتلعها بحر كبير اسمه المستوطنات؛ فالأرض يمكن أن يُرحل عنها إذا اغتصبت وأخذت بالقوة، والإنسان يمكن أن يتخلى عن أرضه عندما تصبح هذه الأرض مكانا يسكنه الظلم، ويخيم شبح الموت على أركانه.

3/ شخصية "أم مروان"

استعار الكاتب "عمرو العادلي" شخصية "أم مروان" من رواية "رجال في الشمس" لـ "غسان" كنفاني" وبنى عليها خط السرد؛ فقد حضرت الأم في محطات كثيرة من الرواية، وكانت ملاذا لأحزان "مروان" وغربته في "مصر"، وهذا النوع من الاستعارة يعبر عن ارتباط الروايتين

(1) غسان كنفاني: رجال في الشمس، مصدر سابق، ص11.

(2) عمرو العادلي: رجال غسان كنفاني، مصدر سابق، ص251.

ببعضهما البعض، فالكاتب "عمرو العادلي" استثمر هذه الشخصية المحورية لتحريك أحداث روايته، وكان حضور الأم نوعا من المناجاة والبوح الحزين الذي أضفى شاعرية عل السرد في الرواية.

كان تذكر"مروان" لأمه تعبيرا عن اللحظات الأشد حزنا وحنينا في حياته؛ فعندما تَعرّف "مروان" على "مريم" عادت به ذاكرته إلى أمه «في هذه الأثناء بالذات، اجتاحني حنين جارف إلى بلدتي لا أعرف منبعه، سأكتب غدا خطابا لأمي»[1]؛ فقد كانت أمنية "مروان" أن تتعرف أمه على المرأة التي أحبها وارتبط بها، ولأن الأمر مستحيل قرر "مروان" كتابة خطاب لأمه يحدثها فيه عن المرأة التي اختارها شريكة لحياته.

عاد "مروان" إلى ذكر أمه عند حديثه عن الجرح الذي خلّفه عقمه، «لا أستطيع أن أفكر في الحب، ورغم زواجي لم أنجب يمّا، هل انتابتني رغبة في أن أكون عقيما، رغبة غائرة مخفية، ماذا إن وجدت، وما هو السبيل لوقف مفعولها؟ هل لا يريد الله أن يهبني روحا جديدة تتعذب مثلما حدث معي؟»[2]؛ فقد كانت "أم مروان" ملاذا لكل أحزانه وخيباته في الحياة، وعندما أرقته قصة عقمه شعر بالحاجة لمناجاة أمه، وراح يبث إليها ضعفه وحزنه.

يقرن الكاتب ذكر أم مروان بأرض فلسطين؛ فهو يرى فيها موطنا يلجأ إليه كلما اعتراه الحزن والحنين في غربته، وأغلب المحطات الحزينة في الرواية تتبعها مناجاة "مروان" لأمه. حضرت الأم في الرواية كمعادل موضوعي للأرض، أرض فلسطين التي غادرها "مروان" بجسده لكن روحه بقيت هناك، وعلى هذه الأرض أيضا يعيش الجسد الذي ينتمي إليه "مروان"، وهذا سبب اقتران مواجع "مروان" بأمه وأرضه التي دفعته ظروف الحياة أن يبتعد عنهما.

(1) عمرو العادلي: رجال غسان كنفاني، مصدر سابق، ص127.

(2) المصدر نفسه، ص234.

المبحث الثاني: تجليات "الخطاب ما بعد الكولونيالي"* في رواية "رجال غسان كنفاني"

تنتمي رواية "رجال غسان كنفاني" إلى الأدب "ما بعد الكولونيالي" الذي يركز على العلاقة بين المستعمِر والمستعمَر، ويُصوِّر آثار التجربة الاستعمارية على الشعوب المستعمَرة، وقد تجلت آثار المد الكولونيالي في حياة "مروان" الشاب الفلسطيني الذي أجبره الاحتلال اليهودي على السفر بحثا عن حياة أفضل، وعن مصدر قوت يعيل به عائلته، بعد أن صادر اليهود حقول الزيتون التي كانت مصدرا لعيشه.

يقصد بـ "الأدب ما بعد الكولونيالي" آداب «كل من البلدان الأفريقية وأستراليا وبنغلاديش وكندا وبلدان منطقة الكاريبي والهند وماليزيا ومالطا ونيوزلندة والباكستان وسنغافورة، وبلدان جزر جنوب المحيط الهادئ وسري لانكا. ويجدر أيضا إدراج أدب الولايات المتحدة»[1]؛ بمعنى أن الأدب "ما بعد الكولونيالي" يشمل آداب البلدان التي مسّتها العملية الإمبريالية، فتجربة الاستعمار أنجبت نصوصا أدبية صوّرت أثر العملية الاستعمارية على ثقافات الشعوب المستعمَرة، وما نتج عن المد الإمبريالي من إقصاء للآخر، ومحاولة لطمس هويته وإحلال هوية المستعمِر بدلا منها.

أولا: الإزاحة عن المكان

يعتبر المكان مصطلحا هاما من مصطلحات "النظرية ما بعد الكولونيالية"، حيث «يمثل الاهتمام بالمكان، والإزاحة عن المكان ملمحا رئيسيا من ملامح آداب ما بعد الكولونيالية؛ وهو ما يعني هنا ظهور أزمة خاصة ما بعد كولونيالية تتعلق بالهوية والاهتمام بتطوير أو استعادة علاقة فعالة بين الذات والمكان لتحديد الهوية»[2]، فالمستعمَر الذي يغترب عن وطنه، ويعيش تجربة المنفى

* يقصد بـ "خطاب ما بعد الكولونيالية": الخطاب الذي يستثمر النص الأدبي لفهم المشاكل السياسية بين أقطاب العالم، وهو يشمل كل ثقافة تأثرت بالعملية الاستعمارية.

(1) بيل أشكروفت وآخرون: الرد بالكتابة (النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة)، تر: شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص16.

(2) المرجع نفسه، ص27.

يبحث دائما عن علاقة تربطه بالمكان الذي يعيش فيه، لكنه في النهاية يفشل في التأقلم مع المكان الجديد الذي يرحل إليه قسرا، كما أن المكان عندما يُغتصب ويقع في يد غير مالكه، يُعيد تأثيثه وفق هويته الخاصة، كل ذلك يخلق أزمة بين الذات المستعمَرة والمكان المستعمَر.

تبرز علاقة الذات بالمكان في رواية "رجال غسان كنفاني" من خلال شخصية "مروان" الذي حتّمت عليه الظروف الهجرة من أرضه فلسطين إلى الكويت، بحثا عن رزق حلال يعيل به أسرته، بعد انقطاع المال الذي كان يرسله أخوه؛ فـ"مروان" شاب تقاذفته الأمكنة في البلاد العربية لكن جرح وطنه فلسطين ظل يسكن قلبه حتى نهاية الرواية.

تحدث "مروان" عن أصله قائلا: «أنا فلسطيني، فرّ أجدادي من قريتهم قيسارية بعد أن أخذها اليهود في 48، ذهبوا إلى القرية التي ولدت فيها، جسر الزرقا، ثم فروا مرة أخرى إلى مخيم اسمه الوحدات على حدود الأردن»[1]، وهذا حال كل المستعمَرين في كل بقاع العالم؛ فعندما يفقد الإنسان وطنه يعيش رحلة البحث عن وطن يأويه. وحال "مروان" لا يختلف عن حال بقية اللاجئين في كل بقاع العالم؛ فبلدة "قيسارية" اغتصبها اليهود واستولوا عليها عن طريق القوة. وجاء على لسان "مروان" أن بلدة "قيسارية" «ابتلعها البحر قديماً، وابتلعتها إسرائيل حديثاً»[2]، وهذه استعارة عن اغتصاب المكان من طرف المحتل الغاشم، الذي لا يختلف في قسوته عن أمواج البحر التي تبتلع كل ما يصادفها، فاليهود ابتلعوا الأرض وخيراتها، وشردوا أبناء الأرض الأصليين، الذين أرهقهم البحث عن لقمة العيش، بعد أن استولى المحتل على حقول الزيتون التي كانت مصدر عيشهم.

اختزل المحتل اليهودي وطن الفلسطينيين وبيوتهم في مخيمات لا توفر أبسط ظروف العيش، كما أن هذه المخيمات تكثر فيها الأمراض والأوبئة، وهي ليست مكانا آمنا للعيش، ولا ملجأ

(1) عمرو العادلي: رجال غسان كنفاني، مصدر سابق، ص35.
(2) المصدر نفسه، ص36.

دافئا يقي الفلسطينيين برد الشتاء القارس. وقد أخذت تجربة الحياة في المخيمات نصيبا وافرا في السرد الروائي، حيث «يحضر المخيم في عدد لا بأس به من خطاب الشتات الفلسطيني، بل هو مركز الخطاب السردي، وإن غاب في بعض الأحيان، ولكنه يبقى قائما بوصفه حاضرا مستمراً ينبغي أن يتخلص منه، ولكن بالعودة إلى الوطن، فلو تحقق الخروج من المخيم إلى مساحات، وعوالم أخرى، غير أن هذا النسق لن يكتمل دون العودة إلى الوطن، ولهذا تبقى ذكرياته، وشخوصه مركز الخطاب الشتاتي، وثقله»[1]؛ بمعنى أن المخيم تحول إلى بؤرة يدور حولها الخطاب السردي الروائي الفلسطيني وغير الفلسطيني، الذي ينقل لنا واقع الفلسطينيين الذين هجّرهم المحتل اليهودي الظالم من رحاب الوطن إلى حيز المخيمات الضيق، وحوّل حياتهم إلى ذكريات عن الوطن المغتصب فلسطين.

ثانيا: صور العنف ووحشية اليهود

صورت رواية "رجال غسان كنفاني " وحشية الآخر المستعمِر، وبرعت في نقل وحشية اليهود في المستعمرات الإسرائيلية؛ فاليهود استولوا على الأراضي الفلسطينية وغير الفلسطينية؛ وأقاموا مستوطنات على أراضي "مصر"، واقترفوا أبشع صور الاستغلال والتعذيب الجسدي ضد العمال داخل هذه المستعمرات.

نقل لنا الكاتب" عمرو العادلي" على لسان الشيخ "منصور" قصة اختطافه من طرف اليهود، ونقله إلى مستعمرة "عوفيرا"، التي شيدت على أرض "سيناء" إبان الاحتلال الإسرائيلي لها، «عندما عبرت الجبل فاحت رائحة اليود وهواء البحر، عصفت الرمال وغطت المساحة التي كنت أسير فيها، مُلئت عيني بحفنة غبار دقيق، رأيت ثلاثة رجال قطعوا الطريق، كنت منكفئا على

(1) رامي أبو شهاب: في الممر الأخير (سردية الشتات الفلسطيني منظور ما بعد كولونيالي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2017، ص93.

المقود، جروني من ياقتي خارج السيارة، فيما ألصق أحدهم وجهي بصخرة في منتصف الطريق (...)

بعد أن أفقنا أوقفونا في طوابير طويلة، ثم وزعوا علينا أعمالا سريعة لا علاقة لها بما نُجيده أو نجهله»[1]؛ فالعم "منصور" الرجل الخمسيني الذي قضى حياته الروتينية متنقلا في الصحراء، تعرض للاختطاف من طرف اليهود، ليجد نفسه داخل مستعمرة إسرائيلية لا تفرق بين الآلات والبشر، هذه المستعمرة التي قام مسيروها باختطاف رجال عرب ومعاملتهم معاملة الحيوانات؛ فحياتهم لا تعني اليهود شيئا لأنهم مجرد عبيد في نظر المحتل الإسرائيلي.

كانت المستعمرة اليهودية تخضع لقانون الغاب، فقد كان "منصور" شاهدا على صور القتل الوحشية التي كان اليهودي يتفنن في تنفيذها.

«"التمرد هنا له عقابه الخاص".

في الساحة الكبيرة ساقوا رجلا نحيفا مقيد اليدين والقدمين، وضعوه على محفة مصنوعة من خشب وقش، ربطوه وأشعلوا فيه النار، لم يقاوم الرجل اللهب، كأنه يمثل دور جثة في طقس هندي»[2]، صوّر المقطع وحشية المحتل اليهودي في سن أبشع طرق التعذيب؛ فقد كان الحرق جزاء الرجال المتمردين على قوانين المستعمرة، وصور القتل الوحشي والتنكيل بالأجساد كانت كافية لإسكات العُمّال في المستعمرة، وإخماد كل فعل ثوري قد يصدر عن العمال.

قضى العم "منصور" سنوات في المعسكرة الإسرائيلية، وفقد رجله في انفجار مفاجئ «سمعت دويا خرق أذني، وشممت رائحة فتائل ديناميت تحترق، ثم رأيت نفسي واقعا على الأرض بجوار الشاحنة الرينو، لست أدري ما الذي حدث بعد ذلك، أحسست برأسي محشوا بغمر من

(1) عمرو العادلي: رجال غسان كنفاني، مصدر سابق، ص258.

(2) المصدر نفسه، ص263

لهب، وفمي ملآن بطين ساخن، استيقظت من الدوي الحلزوني فلم أجد في جلبابي إلاّ ساقا واحدة، في تلك الساعة تخيلت هذه الدنيا مثل ورقة كارتون، يلفها شخص غير مرئي ويضعها في جيبه الخافي غير عابئ بشيء»[1]، كانت حادثة فقدان العم "منصور" لقدمه تعبيرا قاسيا عن حياة العرب داخل المستعمَرة الإسرائيلية، فحياتهم لا تساوي شيئا عند المستعمِر اليهودي، الذي لا يفرق بين البشر والآلة في عمله، فحب التوسع على حساب الغير أعمى بصيرته، وحوّل قادة العمل إلى وحوش لا تهمها حياة البشر.

عانى اليهود من التهميش في شتاتهم وحياتهم الغير مستقرة، لكن المحتل اليهودي عندما قلب الموازين وامتلك القوة نسي قهره، واستغل قوته في إذلال الغير وتقتيلهم، وهذا ما حدث في المستعمرة الإسرائيلية على أرض "سيناء" بـــــ "مصر"؛ فالمحتل قام باختطاف البشر من العرب واستغلهم شر استغلال، وحوّل حياتهم إلى جحيم لا يطاق، وقد عبر الكاتب عن تلك الحياة القاسية بقصة حرق الرجل، وقصة فقدان العم "منصور" لساقه، كل هذه المرويات كانت دليلا عن الحقد الدفين الذي يسكن اليهود اتجاه العرب؛ فالهامش الممثل في اليهودي عندما امتلك السلطة حوّلها إلى أداة للدمار، ونسي حياته السابقة، التي عبرت عنها أدبيات اليهود المهجّرين والمهمّشين في أنحاء العالم.

واصل السرد تعرية حقيقة اليهود وتحولهم إلى وحوش بشرية لا تهمها حياة باقي البشر؛ وكتعبير عن هذه الوحشية ذكر لنا الكاتب قصة الشاب المصري الذي اتخذ من تدخين الحشيش ملاذا للهروب من جحيم العمل في المستعمرة، ولكن الحشيش قضى على حياته ليردم كحيوان بري داخل التراب، «ذات مساء مرهق سقط الشاب الفيومي بمرض غريب تركوه فاقدا الوعي، كميت مهمل في ساحة معركة. ظل يرتعش في حُمى لمدة خمسة عشر يوماً، وكالعادة دون أن يذيعوا الخبر، حفروا بالمجرفة في الرمال السهلة ودفنوه، ثم عاد السيرن بعد ساعة يتكلم عن العمل والمستقبل

(1) عمرو العادلي: رجال غسان كنفاني، مصدر سابق، ص267-268.

والحلم بغدٍ أفضل»[1]، وهذه القصة خير دليل عن ادّعاءات اليهود وغيرهم من الشعوب المستعمِرة التي غطت على جرائمها البشعة في حق المستعمَرين، وركّزت على تصوير شعبها المظلوم والمهمَّش على صفحات الروايات وكتب التاريخ التي استغلت المعرفة لخدمة السلطة، وسخرت وسائل الإعلام للحديث عن مقتل يهودي، وخلف قصة مقتله طُمست أبشع الجرائم التي ارتُكبت في حق البشر.

ثالثا: تداعيات الخطاب الشتاتي في الرواية

1/ مفهوم "الشتات"

ارتبط مصطلح "الشتات" باليهود وشاع في أدبياتهم، «فثمة نصوص وروايات كثيرة، نهضت على محورية ومركزية الشتات اليهودي، باعتباره حالة نموذجية لشعب عانى من الاضطهاد، والطرد، والتشتت بدءا من الشتات الأول في العصور القديمة، مرورا بتيه العبرانيين، وهدم المعبد، وانتهاء بالهولوكست، حيث حرصت المروية الإسرائيلية أشد الحرص على تجسيد ما سبق، كما بثه عبر المتخيل الأدبي، والروائي، وسائر الفنون والآداب»[2]؛ فالأدبيات اليهودية حوّلت تجربة "الشتات" إلى مركزية دار حولها الخطاب الأدبي لعقود من الزمن، مما جعل تجربة "الشتات" مرتبطة أشد الارتباط باليهود داخل الخطاب الأدبي وغير الأدبي.

تطور مصطلح "الشتات" واكتسب مفهوما آخر في الخطاب المعاصر، وعبّر عن هجرة الشعوب التي خاضت تجربة الاستعمار، ومفهوم "الشتات" يرتبط بـ« السياق الذي يتموضع فيه، بل يكاد يتحدد مفهوما تبعا للتجربة المعيشة، فمن منظور القوي، فإنه يعني فتحا، أو استعمارا، يتطلب الانتشار والارتحال لتحقيق مصلحة ما، أما من منظور الضعيف، فإنه يعني تشريدا، ونفيا

(1) عمرو العادلي: رجال غسان كنفاني، مصدر سابق، ص271.

(2) رامي أبو شهاب: في الممر الأخير، مرجع سابق، ص36.

نحو المجهول»[1]؛ فالمستَعمِر القوي يرى في هجرته ونزوحه نحو البلدان المستعمَرة شتاتا، وهو يعلم أن هجرته حركتها النزعة الاستعمارية والمصلحة الشخصية، والرغبة في التوسع على حساب الغير، والضعيف المستعمَر يرى منفاه المفروض عليه من طرف المستعمِر شتاتا، وشتان بين تجربة الشتات التي يختارها المستعمِر، وبين تجربة الشتات المريرة التي تعيشها الشعوب التي سُلخت وابعدت عن موطنها الأصلي.

يُصنّف "الشتات الفلسطيني" كأبرز «أشكال الشتات وضوحا في التاريخ الحديث أو المعاصر، فالتجربة ذات حضور عميق في المشهد التاريخي الحديث، فإذا كان مفهوم الشتات يشير بوجه خاص، أو كلاسيكي إلى الشتات اليهودي، فإن الشتات الفلسطيني بات أكثر واقعية لتجسيد هذا المفهوم، ودلالته المعاصرة»[2]؛ فالكيان الصهيوني قلب الموازين وفرض تجربة الشتات المريرة على الشعب الفلسطيني، واغتصب أراضيهم وشردهم في بلدان العالم العربي وغير العربي، فأصبح من الضروري البحث عن تجارب الشتات المبثوثة في الخطاب السردي الذي يحاكي تجارب الاقتلاع المفروضة على الشعب الفلسطيني الذي شرده اليهود، فتحولت دلالة مصطلح "الشتات" لتعبر عن مواجع الشعب الفلسطيني الذي أرّقه حلم العودة إلى الأرض المغتصبة.

2/ "مروان" نموذج الشتات الفلسطيني

عبّرت رواية "رجال غسان كنفاني" وقبلها رواية "رجال في الشمس" عن الشتات الفلسطيني الذي فرضه اليهود على سكان فلسطين؛ وأكملت الرواية رحلة التيه والشتات التي عانى منها بطل الرواية "مروان"، الذي قضى حياته تائها في صحراء البلاد العربية بحثا عن قروش تضمن له العيش الكريم، لكن تيهه وتشرده لم ينسياه حلم العودة إلى أرض فلسطين.

(1) رامي أبو شهاب: في الممر الأخير، مرجع سابق، ص58-59.
(2) المرجع نفسه، ص78.

تحكي الرواية قصة بداية الشتات الفلسطيني وكيف اكتشف "مروان" -رغم صغر سنه- أن شيئا كبيرا سيحدث، وأن تغييرا كبيرا سيطرأ على حياته «عندما كنت في التاسعة، رأيت للمرة الأولى الرجل صاحب الملابس العسكرية والبندقية، والذي بدّل ملابسه وأصبح فيما بعد صاحب الدفتر، يتفاوض على كل أرض تراها عينه، وقد كنت رغم صغر سني، أشعر أن شيئا مهمّا سينفلت مني، وكأنني في المستقبل سوف أسبح ضد سيل هادر ينحدر من جبل شديد العلو، أسمع كلمات كبيرة لا أفهمها، تأميم قناة السويس، مهاجرين، لاجئين، مستوطنات، وكالة غوث تقيم لنا وحدات سكنية إضافية في مخيم أسموه الوحدات»[1]، صوّر لنا "مروان" شعور اقتلاع الإنسان عن أرضه، فهو الصغير الذي أحس أن شيئا مهما سينفلت من بين يديه، ويغادره إلى أمد بعيد، وقساوة هذا الاقتلاع شبهها بالسباحة ضد سيل هادر ينحدر من جبل عال، وهذا شعور كل إنسان اغتصبت أرضه، ورماه المستعمِر في المخيمات وألصقت به صفة لاجئ؛ فلا شيء سيعيد الأمان إلى قلبه سوى العودة إلى أرض الوطن، وهذا حلم طال انتظاره في قلب كل فلسطيني.

3/ حلم العودة

يسكن حلم العودة إلى أرض فلسطين قلب "مروان" عبر صفحات الرواية، ويتجلى ذلك في مناجاة "مروان" أمه وتذكره بلدته "قيسارية" كلما مرّ عليه موقف حزين؛ فعندما اكتشف "مروان" أن الريس "زكريا" يخدم لصالح معسكرة إسرائيلية قرر أن يتوقف في تيه الصحراء، على أن يكمل المهمة مع الريس "زكريا"، وعندما نال التعب من جسد "مروان" راح ينادي أمه، «قبل أن يضيع صفاء روحي في متاهة الصحراء من جديد راودتني رغبة ملحة في النداء من جديد.

"أنا مروان يمّا".

(...)

"يمّا، هل تسمعينني؟"

(1) عمرو العادلي: رجال غسان كنفاني، مصدر سابق، ص77-78.

الأرض يرحل عنها لكنها لا ترحل، باتت مقولة الأستاذ سليم سخيفة، بهتت وخفت بريقها»[1]؛ فالإنسان يغادر أرضه بجسده فقط، أما روحه فتبقى في المكان الذي هجره قسرا، وهذا حال "مروان" الذي يستحضر أمه وذكرياته على أرض فلسطين كلما خانته قوته، أو خانه أخوه العربي، كما فعل "زكريا" عندما قبل العمل لصالح مستعمرة إسرائيلية.

حمل "مروان" مأساة شعبه داخل قلبه على امتداد صفحات الرواية، وعندما كان يقابل بالخيانة والصد من طرف إخوته العرب كانت ذاكرته ترجع به إلى أصله ومنبته، وقد حافظ "مروان" على هويته ونقائه رغم طول شتاته وغربته عن موطنه فلسطين؛ فقضية شعبه تحولت إلى جرح دفين بعد معرفة صورة شعبه في عين الآخرين، «بالنسبة للكثيرين نحن غير موجودين إلا في نشرات الأخبار، كم فلسطينيا قُتل اليوم، خمة وعشرون، تسعة وأربعون، عدد فقط، أرقام تتحرك على الأرض، لا تجد حتى من يسجلها بدقة، لم يبق لنا إلا الأساطير والخرافات، إما أن نعترف بمن سرقونا أو نُقتل في صمت، أنا لست متعصبًا، أنا فقط أبحث عن درجة معقولة من الصفاء، كأي إنسان يريد أن يكون حرا حتى وهو يفكر، فالكلاب يمكنها ببساطة رفع عقيرتها إذا أرادت النباح، والأعشاب تنمو حين تتوفر لها الظروف المناسبة من تربة ومناخ، وعند دخول الربيع، ترفع الطفيليات رؤوسها هنا وهناك فوق الأوراق المبللة، أما أنت يا ولد، أما أنت يا فلسطيني، فَمُتْ وأنت ساكت»[2]؛ فحق العودة سُلب من الفلسطينيين، وتحول إلى أسطورة عفا عليها الزمن، وأصبح الفلسطيني المتشبث بأرضه متعصبا، خاصة بعد طول فترة الاحتلال التي تخللتها ثورات وتضامن من الأشقاء العرب، لكن هذه الثورات يعقبها الفتور والاستسلام لليأس، وقدر الفلسطيني هو الاعتراف بالمحتل أو الموت في صمت، أو التشرد في البلاد العربية التي انغمست شعوبها في مشاكلها وهمومها اليومية.

(1) عمرو العادلي: رجال غسان كنفاني، مصدر سابق، ص181-182.

(2) المصدر نفسه، ص186.

رابعا: سرديات حزينة

إن الحالة المزرية التي آل إليها "مروان" تعبر عن حال الكثير من المستَعمَرين في بقاع العالم؛ فالمد الكولونيالي الذي امتد إلى الشرق خلف خسائر جسيمة، ودمر حيوات العديد من البشر، كما أن عودة "مروان" إلى الحياة لم تشفع له أمام قسوة العيش في البلاد العربية؛ فالكاتب بعث لنا رسالة تترجم حال الفرد العربي الذي أرهقته قسوة الحياة، سواء كان يحيا تحت رحمة الاستعمار أو تحت رحمة حكام البلاد العربية، الذين أخفقوا في توفير حياة كريمة للشعوب، بعد تحرر معظم البلاد العربية.

قامت رواية "رجال غسان كنفاني" و "رجال في الشمس" على سرد حزين يصور الاحتلال اليهودي لأرض فلسطين؛ فالرواية تخللتها مناجاة حزينة من طرف "مروان" نحو أمه/فلسطين، كما تخللتها ذكريات حزينة عن فقدان "مروان" لأرضه، «وعندما تبدلت البندقية بالقلم والدفتر، لم أعد أسمع صوت الرصاص ولا دوي القنابل، بل أسمع كلاما، وبعد الكلام بدأت أرض أبي في النقصان، وظهرت طوابير لا تنتهي من اللاجئين، أغلبهم من الأطفال»[1]، حيث تعمّد المحتل اليهودي الظالم سلخ الفلسطيني عن أرضه ورميه في مخيمات اللاجئين، وتنكر صاحب البذلة العسكرية في زي مدني مكّنه من الاستيلاء على أراضي الفلسطينيين، وهذه حيلة من حيل المحتل الذي يدّعي مهمة تمدين الآخر المحتَل وحمايته وتعريفه بمصلحته الشخصية، لكن الحقيقة هي أن كل المحتلين في كل بقاع العالم حرّكتهم نية خبيثة في سلب الآخر حريته وأرضه.

لعب العالم الغربي والعربي دور المتفرج على المأساة الفلسطينية، ولم تكلف دول العالم نفسها عناء التدخل في قضية فلسطين، وكان الصليب الأحمر يأتي مخيمات اللاجئين مدججا بكاميرات تنقل الوهم إلى شعوب العالم على شاشات التلفاز، فـــ"مروان" يتذكر زيارة الصليب الأحمر بمرارة وحزن «الرجل الذي كان يوزع الهدايا يمسك حديدة لها سلك طويل، صوتها مشوش وعالٍ،

(1) عمرو العادلي: رجال غسان كنفاني، مصدر سابق، ص78.

فننصت لصوته، أمضى السيد فلان رأس السنة وهو يجمع لعبا للأطفال، وستقوم السيدة حرمه مع نخبة من سيدات المجتمع بتوزيع اللعب عليكم، ستوضع الألعاب في علب من الورق المقوى حتى تصير مفاجأة لكم، كل واحد وحظه، ما كان مطلوبا منا أن نبتسم ونحن نأخذ هدايانا، فالكاميرات ستلتقط لنا الصور، والصليب الأحمر سيحضر مفاجآت أخرى، سلموني علبتي فقبضت عليها، كان فيها عساء عدس، بكيت عندما لم أجد لعبتي، يد كبيرة ربتت كتفي، قال صاحبها، حظك حلو يا ولد، فاللعب لا تؤكل، أما العدس فيدفئ في هذا الجو، وفي العيد الكبير سأجلب لك لعبة من مصر»[1]، في المقطع السابق إشارة إلى البعد الأيديولوجي؛ فالمحتل كان يوزع الهدايا في رأس السنة الميلادية رغبة في الاحتفاء بالدين المسيحي، وأطفال فلسطين أغلبهم مسلمين، لكن مبادرة الصليب الأحمر غير بريئة لأنها تقدم المسيحة في أبهى صورها ممثلة في السيد الذي قضى السنة الميلادية يجمع علبا لأطفال فلسطين، وحرَمُه التي تركت حياتها وكلّفت نفسها عناء توزيع الهدايا مع نخبة من سيدات المجتمع في مخيمات اللاجئين، لكن نوايا هؤلاء الأشخاص كانت خبيثة؛ لأنهم سكتوا عن الجرائم المرتكبة في مخيمات اللاجئين الفلسطينيين، واستعملوا شاشات التلفاز لتحسين صورة المحتل اليهودي، الذي يوزع الهدايا على أطفال فلسطين لتزييف الحقائق وتبديل الوقائع.

صور لنا الكاتب المشهد بطريقة درامية؛ فالطفل الصغير "مروان" لم يحصل على لعبة ووجد بدلها عدسا، وعندما غلبه البكاء ربتت يد على كتفه، ونطق صاحبها بالحقيقة المرة عن أفضلية العدس على اللعب عند طفل فلسطيني جائع وبائس؛ فالعدس سيقيه شر الجوع، لكن اللُعب لن تسد رمقه عندما يحل برد الشتاء القارس.

(1) عمرو العادلي: رجال غسان كنفاني، مصدر سابق، ص78-79.

خامسا: حقائق تجلد الذات (موقف العرب من القضية الفلسطينية)

تجلت صورة خيانة القضية الفلسطينية في صورة "زكريا"، التاجر الذي يتعامل مع إسرائيل ويخفي عن مروان تورطه في هذه التجارة المخزية مع العدو الصهيوني، ويبرر ذلك بالمصلحة الشخصية والتملص من أمور السياسة «شوف يا مروان، أنا ليست لي أية علاقة بالسياسة، لا أعرف دولا ولا يحزنون، كل هذا على رأي المثل في بلدكم، فشنك فشنك وطق حنك، الدولة الجيدة بالنسبة لي هي التي تقدرني وتعطيني حقي دون نصب، ولقد ذهب زملاؤنا إلى هناك وارتزقوا، إن كنت ستركز طويلا على مسألة الحدود بين الدول وتملأ رأسك بالفرق بين المنظمات والتنظيمات وكل هذا البطيخ، فسأكمل سيجارتي وأبحث عن غيرك »[1]؛ فزكريا في هذا الموقف لا تهمه الحدود بين الدول بقدر أهمية المال الذي سيقبضه، وهو يبرر موقفه بضياع الحق الذي هو مسؤولية الدولة التي ينتمي إليها.

يتضمن موقف "زكريا" جانبا من الموضوعية؛ لأن الدول العربية لا تضمن لشعوبها شروط العيش الكريم، لكن هذا لا يبرر تعامله التجاري مع بني صهيون؛ لأن الصهاينة هم أعداء البشرية جمعاء، بسبب تعاملهم الوحشي مع الفلسطينيين الأبرياء؛ فهم يخوضون حربا لا أخلاقية مع الفلسطينيين، ويمارسون قتل الأطفال والنساء بوحشية صادمة.

تصور الرواية الحقيقة المرة عن تعايش البشر مع الحروب، وتحولها إلى مكسب وطريقة لجمع الأموال؛ فقد جاء على لسان "زكريا": «يا حبيبي، يا نور عيني، الحرب هي موسم الرزق، ولكن أغلب الناس يتملكهم الخوف ويطغى على كل شيء، رغم أن الموت نفسه هيبهج الحانوتية وينشئون من أجله شركات التأمين، فعندما تقوم الحرب في شارع، ستجد الناس في الشارع الموازي له يعيشون حياة عادية، يأكلون ويشربون ويرقصون، لا تضيق علينا الحياة يا فلسطيني، فنحن

(1) عمرو العادلي: رجال غسان كنفاني، مصدر سابق، ص147.

سـنرتزق في الشـارع الموازي وليس الذي فيه الحرب»[1]؛ فالحروب الكثيرة علمت الشـعوب فن التعايش مع المآسـي، واسـتغل البعض منهم الحرب لخدمة المصـلحة الفردية، وهذا ما يمتهنه "زكريا" ويحاول اقناع "مروان" به، فالحرب في فلسطين لا تعني توقف الحياة في الدول المجاورة لها، وخير دليل على ذلك خدمة التجار المصـريين للمسـتعمرة الصـهيونية، رغم أن في هذه الخدمة إسـاءة للجار الفلسطيني.

عندما اكتشـف "مروان" حقيقة العمل مع الريس "زكريا" الذي كان ينقل المواد الغذائية إلى مسـتعمرة إسـرائيلية طمعا في الربح السـريع، صـدمته حقيقة أن العربي يمكن أن يتواطأ مع العدو الصـهيوني، لكن "زكريا" حاول إقناعه بإكمال المهمة لأن الوطنية شـيء زائف على حد قوله: «المعركة لا يكسبها القوي، بل الذكي، فالحياة ليست شربة لبن يا ولدي، ضعهـا حلقة في أذنك يا مروان، هذا زمن تمشـية الحال وليس زمن المقاومة، فالمقاومة كالمسـامير، مرور الزمن يجعلها دائما قابلة للصـدأ»[2]، إن موقف "الريس زكريا" من الوطنية موقف لا يلام عليه؛ لأن الأنظمة العربية حوّلت شـعوبها إلى آلات وعبيد شـغلهم الشـاغل هو الكدح من أجل جمع المال الذي يضـمن لهم ضـروريات الحياة، أما الشـعارات والأفكار فقد تحولت بفعل الزمن والخيبات إلى عبارات جوفاء لا تسمن ولا تغني من جوع، ثم إن الوطنيين الذين يتبنون شعارات الوطنية، غيبتهم السجون وجعلت منهم أجسادا خامدة، بعد أن كانت أجسادا حية تغذيها أفكار الوطنية والتحرر.

وفي الأخير يمكن القول إن رواية "رجال غسـان كنفاني" جسـدت فكرة المحاكاة السـردية في اسـتدعائها لنص "رجال في الشـمس" للكاتب الفلسـطيني "غسـان كنفاني"، حيث أعاد الكاتب شـخصـية "مروان" إلى الحياة ليجيب عن السـؤال اللغز ويكمل رواية سـردية الشـتات الفلسـطيني وحلم العودة إلى الأرض التي اغتصبها المحتل الصهيوني.

(1) عمرو العادلي: رجال غسان كنفاني، مصدر سابق، ص148.
(2) المصدر نفسه، ص177.

المبحث الثالث: تجاذبات المركز والهامش في رواية "رامبو الحبشي"

تنتمي رواية "رامبو الحبشـــي" للروائي الإرتري "حجي حابر" إلى دائرة الســـرد المقاوم؛ هذا النوع الســـردي الذي يختار فيه الكاتب أن يروي الحكاية من موقع التابع أو الهامش؛ فالتاريخ كتبه من يمتلك القوة استنادا إلى سلسلة من التمثيلات المغلوطة عن الآخر المهمّش، الذي لم يفُسح له المجال ليسمع صوته لشعوب العالم.

يحضـر البعد الأنثروبولوجي في رواية "رامبو الحبشـي" في صـفات مدينة "هَرر"، مدينة البن والقات والمائة مئذنة، وفي طقوس وعادات الهَررين الذين يرفضـــون كل غريب عن ثقافة المدينة، المحاطة بالأسوار والرموز الثقافية.

عالجت الرواية تيمة الجسـد الأنثوي المقيد بأغلال الثقافة الشـرقية، التي تعلم النسـاء كيفية تجاهل أجسـادهن، كما تطرقت الرواية إلى صـدمة خيانة الجسـد الذكوري لصـاحبه بعد بتر السـاق الذي جابت يوما صـــحاري إفريقيا دون ملل أو كلل، لكنها خذلت "رامبو" وهو في ريعان الشباب، فغادر الشرق محمولا على الأكتاف.

ملخص الرواية

تحكي الرواية قصـة مدينة "هَرَرْ" مدينة البن ونبات القات، وتروي –أيضـا– قصـة "ألماز" الفتاة الحبشية التي رافقت الشاعر الفرنسي "آرثر رامبو" أثناء إقامته في الحبشة، "ألماز" التي أبانت عن الوجه الحقيقي للشاعر الفرنسي "رامبو" فهو في النهاية أوروبي أغراه سحر الشرق، فترك مدينته التي يصفها بالكئيبة، وسافر إلى الحبشة رغبة في الربح والتجارة.

اختارت "ألماز" أن تروي لنا حكاية "رامبو" من منظور آخر، وأن تُسـمع صـوت المهمشـين والمسـيحيين في مدينة "هرر"، تلك المدينة التي أحاطت نفسـها بالسـحر قبل أن يحوّلها المحتل إلى ملك مشاع.

أولا: التابع يتكلم

1/ مفهوم "التابع" (Subaltern)

اشتهر مصطلح "التابع" في دراسات "ما بعد الكولونيالية" عند الباحثة الهندية " غياتري شاكرافورتي سبيفاك" Gayatri Chakravorty Spivak، في مقالها الشهير: هل يستطيع التابع أن يتكلم؟ Can the subaltern speak ، ويقصد بـ "التابع" « «الهوامش – The Margins» (يمكن للمرء أن ينعتهم كذلك بالصمت، أو المركز الصامت) من الدائرة التي تميّزت بهذا العنف الإبستيميّ، من رجال ونساء ضمن الفلاحين الأميّين، والقبائل، والطبقات الدنيا من فروع طبقة البروليتاريا الحضريّة»[1]؛ بمعنى أن مصطلح "التابع" يرتبط بالدونية أو المرتبة الأدنى، فهو يشمل كل المهمَّشين في بقاع العالم، وقد استُعمل المصطلح في سياق "ما بعد الكولونيالية" للتعبير عن المستعمَرين من شعوب الشرق، الذين ارتبطت بهم أوصاف الدونية والوحشية، وأُسقطت عنهم صفات التحضر بسبب لون بشرتهم، وحيزهم الجغرافي الذي يقع خارج نطاق الغرب، الذي نصّب نفسه كمركز للعالم.

2/ "ألماز" التابع الذي يروي الحكاية

عند إسقاط أفكار "سبيفاك" Spivak - عن التابع– على رواية "رامبو الحبشي"، يتضح لنا أن "ألماز" رفيقة "رامبو" تستحق هذا اللقب؛ لأن مذكرات الشاعر الأوروبي "رامبو" لا تشير إلى هذه المرأة المسكينة التي قضت عشر سنوات من حياتها برفقة "رامبو"، لكنه لم يكلف نفسه عناء الإشارة إليها ولو على هامش كتاباته عن رحلته إلى الحبشة؛ فالقصة الحقيقية قالت كل شيء وطمست صوت "ألماز"؛ لأنها في نظر "الأوروبي" تابع لا يستطيع أن يتكلم.

(1) غاياتري سبيفاك: هل يستطيع التابع أن يتكلم؟ تر: خالد حافظي، صفحة سبعة للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 2020، ص47.

افتتح الراوي سرده بعبارة تختصر حقيقة علاقة الفتاة الحبشية "ألماز" بالشاعر الفرنسي "رامبو"، «حين بدا وكأنه يراها للمرة الأولى.. أغلقت الباب!»[1]؛ فالشاعر أقنع الفتاة بالعيش معه لحاجة في نفسه، لكنه لم يكن يراها كامرأة أبدا، بل كان يُحقق رغبته في العيش برفقة امرأة شرقية؛ لأن الرجل الأوروبي الذي طلّق موطنه الأصلي، كانت تحركه رغباته التي أوجدتها الأساطير المنسوجة حول الشرق.

كانت عبارة "حين بدا وكأنه يراها لأول مرة" فاتحة للرواية وخاتمة لها؛ لأن "رامبو" رأى "ألماز" متأخرا وحين رآها أوصدت الباب، وقبل ذلك أوصدت باب قلبها لتصون كرامتها المتبقية، فلم يحرك رحيله فيها شيئا، «هكذا، ودون سابق عزم، فقدت الرغبة في أن يراني. لماذا؟ أعرف تماما لماذا، ولكن ألم أكن أعرف دائما ومنذ البداية؟ لماذا الآن إذن؟ ألأنه يرحل؟ أم لأنه كان راحلا عني على الدوام؟ عني أنا تحديدا، دون غيري، ممن لطالما شملهم بعطفه ورعايته وكرمه وابتساماته، في الوقت الذي لم أعط فيه سوى التجهّم واللامبالاة، كما لو أن الرب قد منحه للجميع سواي. لماذا الآن؟ أظنني تعبتُ أكثر مما انتصرت لنفسي»[2]، فـ"ألماز" أدركت متأخرة أن "رامبو" كان يراها كتابع لا كَند له، أو امرأة من مستواه، لكن الفتاة الهررية كانت تسبح بخيالها في عالم من الأوهام، وتنسج علاقة حب لم توجد إلا في مخيلتها؛ لأنها اكتشفت متأخرة أنه لا يميل نحو النساء فهو مثلي الجنس.

أمسكت الفتاة الحبشية بحبل السرد من البداية إلى النهاية، لتروي لنا سردا مغايرا للقصة الأصلية، قصة الشاعر الفرنسي "رامبو" عن رحلته إلى الحبشة؛ فالكاتب تعمّد خلق هذه الشخصية المتخيلة لتحكي لنا عن رحلة "رامبو"؛ ولتضيء لنا الوجه المظلم لـ "رامبو" الذي أغراه الشرق فسافر إليه طمعا في الربح والثروة.

(1) حجي جابر: رامبو الحبشي، دار طباق للنشر والتوزيع، رام الله، فلسطين، ط1، 2021، ص13.
(2) المصدر نفسه، ص14.

3/ قرار ألماز أن تصبح "رامبو"

عندما أصيبت " ألماز" بالخيبة من "رامبو" اتخذت قرار أن تصبح "رامبو" وتعيش طقوس الكتابة لديه، «ستشرع الفتاة في الكتابة إذن! ستشرع في شيء لا يشبهها. ستخط بالأمهرية بوحها الطويل الذي أرادت أن يخلو تماما من رامبو. ستمرّ أيام كثيرة، وهي تستبق الكتابة بطقوسه التي غدت طقوسها. ستغمس القلم في الدواة وتكتب بيد، فيما الأخرى تجوس في رأسها. ستتخيل رامبو خلفها يلعب لعبة أثيرة بأن يخمّن لحظة غمس القلم في الدواة. وستتركه فرحا بربحه الصغير لتواصل الكتابة. وستبتسم هازئة حين يخسر كل رهان في أن تنظر إليه. كلّ ذلك كان يغذّي دأبها على الاستمرار فيما بدأته دون كلل»[1]. تمكنت "ألماز"/التابع أن تكتب حكاية "رامبو" من موقع الهامش، لكنها لم تستطع التخلي عن مركزية "رامبو" في حياتها، فبعد خيبتها القاسية آثرت أن تقلد هذا الرجل، وأن تتبنى طقوسه في الكتابة حتى بعد رحيله عن مدينة "هرر" محمولا على الأكتاف.

إن "ألماز" في النهاية تابع لا يستطيع أن يتكلم؛ لأنها سردت لنا مركزية "رامبو" في حياتها، وتبنت أسلوبه وطقوسه في الكتابة، انتقاما منه قررت أن تصبح "رامبو"، وأن تكتب دون أن تُضَمنه رسائلها وبوحها، لكنها كتبت عنه من خلال ذاتها، واتخذت من هذه الذات الجريحة مرآة تعكس شخصية "رامبو" الحقيقية؛ فهذا الرجل ليس شاعرا أغراه سحر الشرق بقدر ما هو تاجر أفنى حياته في جني الأموال، وتحقيق الثروة من خلال تجارة البن في مدينة "هرر"، وتجارة السلاح في "عدن".

(1) حجي جابر: رامبو الحبشي، مصدر سابق، ص260.

ثانيا: سحر الشرق

كان كتاب "ألف ليلة وليلة" سببا في سلسلة التمثيلات الثقافية التي أوجدها الغرب عن الشرق، فالإنسان الغربي تعرّف على الشرق من خلال قصص "ألف ليلة ليلة"، التي كانت دافعا للرحلة نحو الشرق؛ «إن الافتتان بقصص (ألف ليلة وليلة) جعل العديد من الأوروبيين يخلطون بين الشرق الحقيقي وشرق هذه القصص»[1]؛ فالصورة المتخيلة التي رسمتها قصص "ألف ليلة وليلة" عن الشرق جعلت الفرد الأوروبي يتوهم ويتخيل صورة مغلوطة عن الشرق، فقد ترسخت في ذهن الفرد الأوروبي صورة ذلك الشرق الساحر، الذي لا يشبه مدن الضباب والظلام في الغرب؛ بمعنى أن سبب ولع الأوروبي بالشرق والرغبة في امتلاكه حركتها قصص "ألف ليلة ولية"، التي عرّفت العقل الأوروبي الجامد على حيوية الشرق وروحانيته، وحياة الشرقي المليئة بالأسرار والملذات، في مقابل حياة الأوروبي التي طغت عليها الآلة والتقنية الحديثة فحوّلتها إلى جماد بلا روح.

أمّا المؤسسات الاستشراقية الغربية التي تبنت علماء الاستشراق، فقد كونت صورة مغلوطة عن الشرق؛ بسبب كتب الرّحالة المستشرقين الذين رسموا صورة شرق مضيء في مقابل عالم غربي يسوده الظلام والضباب؛ فقد كان «الشرق بمثابة البوصلة التي احتشد المغناطيس كله في إحدى زواياها أنه شيء أشبه برقصة عباد الشمس، إن المرء يستطيع أن يستنتج الكثير من عبارة (رودنسون) عن اتباع الأدباء لنصائح العلماء في التوجه شرقا»[2]؛ وهؤلاء العلماء هم من نصحوا الأدباء بالتوجه شرقا بحثا عن السحر والغموض، وعن مادة لكتاباتهم وأشعارهم. والحقيقة أن هؤلاء العلماء هم أبناء المدرسة الاستعمارية الاستشراقية، التي استغلت المعرفة لخدمة السلطة الممثلة في

(1) رنا قباني: أساطير أوروبا عن الشرق (لفق تسد)، تر: صباح قباني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سورية، ط3، 1993، ص56.

(2) خيري منصور: الاستشراق والوعي السالب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص22.

المد الاستعماري الذي وجه نحو الشرق؛ فالمستشرق هو عالم صنعته مؤسسات تحركها إيديولوجيات وأفكار استعمارية.

ثالثا: فتوحات الجسد وفتوحات البلد (ألماز/الشرق)

ابتكر العقل الغربي التواق إلى سحر الشرق صورة مغلوطة عن الشرق والمرأة الشرقية؛ فالنساء الشرقيات «يمنحن المرء كل المتع، بل أكثر من ذلك. يصور الاستشراق من ثمّ الشرق بوصفه كينونة سلبية منفعلة، طفولية، يمكن الوقوع في حبها واستغلالها، وتشكيلها واحتواؤها، وترويضها واستهلاكها»[1]؛ فالمرأة الشرقية في نظر الغربي امرأة سلبية وشهوانية يسهل استغلالها، أما المرأة الغربية فقد تم تصورها كنموذج للعفة والإيجابية والعقلانية الجامدة، والشرق في نظر الغربيين كينونة سلبية تشبه النساء الشرقيات، لذلك سهُل على الغرب ترويضه، ثم احتلاله واستنزاف ثرواته.

عرف الأوروبي الشرق عبر صورة متخيلة رسمها الرحالة والمستشرقون، الذين تبنتهم المؤسسات الاستعمارية، حيث «نالت جهود الرحالة في ((دراسة)) ما يشاهدونه ويصفونه لأقرانهم في الوطن رضى المؤسسة الامبريالية، فهؤلاء الرّحالة الوصّافون كانوا رغم تنوعهم يعملون في نهاية الأمر على إلقاء الضوء على امبراطوريتهم، غير أن حقيقة الشرق كانت غالبا ما تختلط بتلفيقات الرحالين كل حسب خياله. وهكذا أصبح الشرق مقنّنا ومثبتا في قوالب نهائية»[2]، فالرحالة قدموا صورة مغلوطة عنه الشرق، والعالم الغربي عرف الشرق بواسطة مخيلة الرحالين الذين كانوا يزيفون الحقائق، ويقننون الشرق في قوالب جاهزة لا تقبل التغيير.

(1) ضياء الدين ساردار: الاستشراق (صورة الشرق في الآداب والمعارف الغربية)، تر: فخري صالح، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2012، ص12-13.

(2) رنا قباني: أساطير أوروبا عن الشرق، مرجع سابق، ص209.

قدمت لنا رواية "رامبو الحبشي" مثيلا لهذا الطرح الذي يختصر الشرق في تمثيل خاطئ يُشبِّه الشرق بالأنثى، فـ "رامبو" لم يكن سوى فرد أوروبي حرّكته الرغبة في تلمُّس سحر الشرق، «كان ما يزال يعبث في كفها، بين أصابعها. لم يعد ينظر في عينيها. استغرق بكل ما فيه في اليد، وكأنه يبحث فيها عن شيء ضائع. بدا -في لك اللحظة تحديدا- وكأنه يستدعي فتوحاته الشخصية؛ فتوحات الأوروبيّ القادم من بعيد ليعبر السور الشاهق ويلج المدينة العصية»[1]؛ فقد مثلت "ألماز" الشرق بكل ضعفه وسلبيته، وتقمّص "رامبو" دور الأوروبي الشاعر الحالم الذي هاجر بحثا عن سحر الشرق، وعن عالم يتوافق مع روحه الحالمة الباحثة عن التغيير.

كان امتلاك جسد "ألماز" يشبه امتلاك بلاد الشرق التي أسالت لعاب الطامعين من الغرب، وحين امتلك "رامبو" جسد "ألماز" اختلطت فتوحات الجسد بفتوحات الرجل الأوروبي الذي حقق حلمه في امتلاك أرض الشرق البعيدة الصعبة المنال، هذه الأرض مثلت أرض الأحلام بالنسبة للأوروبي الذي حقق حلمه في تلمُّس سحر الشرق؛ لأن الحضارة الغربية ذابت روحانيتها في ظل التطور التقني الذي عرفه الغرب بعد الثورة العلمية التي تملّصت من سطوة الكنيسة وسيطرتها على الفرد الأوروبي بعد أن كان غارقا في ظلام الكنيسة.

فقد "رامبو" شغفه بـ "ألماز" عندما اكتشف الصليب الموشوم على جبينها؛ لأن رغبته كانت امتلاك فتاة مسلمة تنتمي إلى مدينة "هرر"، فتاة شرقية تحقق حلمه في مرافقة النساء الشرقيات، أما المسيحية فهي ملك مشاع في بلده، «انكمشت ملامحه فجأة وعلت وجهه صفحة من غيوم داكنة. ظللت أحدق في وجهه لا أفهم ما الذي حصل. لماذا تلبدت ملامحه هكذا في الوقت الذي ظننت فيه أنها ستنفرج؟ سألته وأنا أعرف الجواب، إن كان يظنني مسلمة كل هذا الوقت؟ هل صدمه هذا؟ لكنه لم يجب. اكتفى بتحديقه في الصليب، قبل أن يقوم من مكانه وهو يخبرني أنّ عليه إنجاز كثير من الأمور استعدادا لسفره القريب»[2]؛ فالشاعر الأوروبي غيّر مشاعره اتجاه "ألماز"

(1) حجي جابر: رامبو الحبشي، مصدر سابق، ص96.

(2) المصدر نفسه، ص97.

عندما علم أنها فتاة مسلمة؛ لأن حلمه –كرجل غربي– كان امتلاك فتاة شرقية، فالعقل الأوروبي احتفظ بتمثيلات المرأة الشرقية التي عرفها من خلال كتب الرحالة والمستشرقين، وكتاب "ألف ليلة وليلة"، الذي صوّر الشرق بأنه موطن لكل الملذات والمتع، كل هذا حفّز الأوروبي للسفر بحثا عن المغريات التي تضمّنتها هذه الكتب.

كانت رحلة "رامبو" إلى مدينة "عدن" تجسّد فكرة أن الرحالة أو الفرد الأوروبي يبقى أسير الخيالات التي قرأها عن الشرق، حتى ولو وجد حقيقة أخرى لا تشبه الصورة التي رسمها في مخيّلته عند وصوله إلى هذه البلاد، وهذا ما حدث مع "رامبو" في سفره إلى مدينة "عدن"، «سيدرك رامبو أنه إنما جاء انقيادا لحلم قديم، لخيال سافر ساقه قسرا نحو نقاء السلالات القديمة، وكأنه أراد أن يحقق نبوءة وضعها هو نفسه يافعا. لكنّ جنّة خياله لم تتجسّد على هذه الأرض (...) طوال هذا الوقت لم يستطع رامبو أن يرى عدن على حالها. كان قد اكتفى وتشبّع بالتي في خياله، حتى لم يعد لغيرها مكان قط»[1]؛ بمعنى أن "رامبو" لم يستطع رؤية مدينة "عدن" على حقيقتها لأن الدافع الذي ساقه إلى هذه المدينة كان قويا بما يكفي ليغطي على حقيقة مدينة "عدن"، التي ترقد على صخرة بشعة، وتفتقر إلى أبسط شروط العيش لأن ماءها غير صالح للشرب، هذه المدينة التي كانت سببا في بتر ساقه بسبب إصراره على المضي في رحلاته وتجارته، رغم تضاريسها الصعبة التي جعلت منه إنسانا عاجزا محمولا على الأكتاف.

فقدت مدينة "هرر" قداستها فور وقوعها في يد المحتل، بعد أن كان دخولها حلما يراود الغرباء عن المدينة، «كانت المرة الأولى التي تنتبه فيها ألماز إلى أنّ الأوروبيين قد عزفوا عن هرر بمجرد أن سقطت قداستها، ولم يعد محرما دخولها. بدا وكأنّ المدينة فقدت فتنتها التي كانت تستدعي أن يستميت الواحد منهم في التحايل كي يعبر سورها. بدت هرر وقد هبطت فجأة من سماوات التمني، لتعود مكانا لا يختلف عن غيره في شيء»[2]؛ فمدينة "هرر" تشبه الفتاة العذراء

(1) حجي جابر: رامبو الحبشي، مصدر سابق، ص139-140.
(2) المصدر نفسه، ص165.

في خذرها، إذا كُشف حجابها وسترها ذهب جمالها وألقها، ثم إن شغف الرحالة الأوروبيين بمدينة "هرر" سببه حُرمة المدينة على الغرباء؛ فكل ممنوع مرغوب، وكل محرم مشتهى إلى أن يفقد حرمته وقداسته.

رابعا: "رامبو" نموذج الرجل الأبيض

جاءت فلسفة "ما بعد الحداثة" لتفضح مزاعم الحضارة الغربية، ونزعتها العرقية التي تبناها علماء الحضارة الأوروبية الذين أشاعوا خرافة تفوق الجنس الأوروبي على باقي الأجناس الأخرى، لكن مفكري "ما بعد الحداثة" أثبتوا تورط العلم الأوروبي في خدمة النزعات العرقية، وفنّدوا الفرضيات الأوروبية الخاطئة التي قدمت أدلة علمية وأخرى طبية على تفوق العقل الأوروبي، هذه الفرضيات المضللة هي التي أعطت الفرد الأوروبي حق تمثيل الشعوب وكتابة تاريخها.

قدمت الرواية الشاعر الفرنسي "رامبو" كنموذج للرجل الأبيض الذي يُؤمن بفكرة تفوق الفرد الأوروبي على بقية الشعوب ؛ حيث «أصبحت فكرة العالم الكولونيالي تتمحور حول شعب أدنى منزلة بجبلّته، ولا يقف خارج دائرة التاريخ والحضارة وحسب، وإنّما قُدِّر له سلفا في أصل تكوينه الجيني أن يكون أدنى منزلة»[1]، بمعنى أن الفرد الأوروبي يُصنف الشعوب الأخرى في مرتبة أدنى من مرتبته، وهذه المرتبة الدونية –في اعتقاد الفرد الأوروبي– متأصلة في الشعوب المستعمَرة، وهو يرى في العرق الأوروبي أصلا للحضارة والتاريخ، أما الشعوب الأخرى فهي مادة للتاريخ الذي تولى القوي كتابته.

ادعى "رامبو" حب شعب مدينة "هرر"، وذهب بعيدا في اصطناع حبه للثقافة الهررية باعتناقه المزيف للدين الإسلامي، لكنه كان يبتغي في ذلك كسب وُد الشعب ليضمن التوغل أكثر في ثقافتهم؛ لأنه يعلم أن مدينة "هرر" لا ترحب بالغرباء، لكن البن الهرري كان أكثر إغراء عند

(1) بيل أشكروفت وآخرون: دراسات ما بعد الكولونيالية، مرجع سابق، ص107.

"رامبو" الذي جرّب كل الطرق المتاحة لضـــمان قبوله في مدينة "هرر"، التي توفر أجود أنواع البن لتجارته نحو فرنسا.

لا يتردد "رامبو" في وصـف السـكان الأصـليين لمدينة "هرر" بالزنوج البلداء، «تُوغل قافلة رامبو في الصـــحراء الدنكالية بدأب يكاد يُهلك الحمّالين، فيما صـــاحبها لا يكفّ يشـــتم من استخدمهم ليطيروا به نحو زيلع إن استطاعوا. يكاد يشعر بوجع ركبته يشطر رأسه مع كلّ اهتزاز، فلا يملك إلا مزيدا من اللعنات يصبّها على رؤوسهم كي يبطئوا من مسيرهم، وهو يصفهم بالزنوج البلداء، لكنّه ينتبه إلى أنهم لا يفهمون فرنسيته، فيعيد غضبه بالأمهرية، حتى إذا خف الوجع عاد يلعن تكاسلهم وهو يدعوهم للإسراع»[1]؛ فـــ"رامبو" لا يرأف بالحمالين حتى وهو في ذروة مرضه، لأنه يرى أن هذا الشعب ولد ليُستَعبد، ويُقدم خدمات للأوروبي الذي ينتمي إلى العرق المتفوق.

تحمّس "رامبو" لزيارة القســـاوســـة الأوروبيين مدينة "هرر"، «بادرهم رامبو بالترحيب، وهو يعرف عن بنفســـه. بدا لافتا لها أنه اختار اسمه الأوروبي، وليس عبد ربه كما اعتاد الناس عليه في هرر (...)

لم يتركهم رامبو إلا وقد سمع منهم التفصيل تلو الآخر عن رحلاتهم في الشـرق والغرب. بدا مشدوها، وهو يتلقى الحكايات الغريبة التي شهدها القساوسة في طريق دعوتهم»[2]؛ فـــ"رامبو" في النهاية رجل أوروبي حتى وإن ادعى التنكر لأصـــله، والتقرب من ســـكان مدينة "هرر"، عن طريق تعلم دينهم وممارسة طقوسهم وعاداتهم، والسبب وراء ترك "رامبو" بلاده هو شغفه الدائم بالسفر والترحال للتعرف على سحر الشرق وعادات شعبه المختلفة، دون أن ننسى روح "رامبو" الشاعرة التي لا تهدأ إلا بالتعرف على المجهول وتلمس أرضه عن قرب.

(1) حجي جابر: رامبو الحبشي، مصدر سابق، ص53.

(2) المصدر نفسه، ص166.

المبحث الرابع: البعد الأنثروبولوجي في رواية "رامبو الحبشي"

يقوم "النقد الأنثروبولوجي" على تقصي رموز الثقافة الشعبية داخل النصوص الأدبية، وبالعودة إلى مفهوم الثقافة كما صاغه "كليفورد غيرتز" (Clifford Geertz) الذي عرفها بقوله أنها: «مفهوم سيميائي (Semiotic). وأنا مقتنع مع ماكس فيبر أن الإنسان هو حيوان عالق في شبكات رمزية، نسجها بنفسه حول نفسه، وبالتالي أنا أنظر إلى الثقافة على أنها هذه الشبكات، وأرى أن تحليلها يجب ألا يكون علما تجريبيا يبحث عن قانون بل علما تأويليا يبحث عن معنى»[1]؛ فمفهوم الثقافة عنده يتلخص في مجموع الشبكات الرمزية التي تحيط بالفرد داخل الثقافة الواحدة، وهذه الشبكات لا تُفهَم إلا بربط الفعل الثقافي بالسياق الذي جرى فيه، وعندما نُسقط هذه الأفكار على النصوص الأدبية، نجد أن النص الأدبي هو منتج ثقافي بالدرجة الأولى، وهو يُخزّن مجموعة شبكات رمزية تحيط بالإنسان داخل الثقافة الواحدة، وهدف النقد الأنثروبولوجي التأويلي –عند غيرتز– هو تفسير هذه الشبكات الرمزية عن طريق فعل التأويل الذي لا يتأتى إلا بربط النص بالسياق الثقافي الذي أنتجه.

أولا: دلالة الوشم كرمز ثقافي

يرتبط الوشم من منظور أنثربولوجي بالبيئة الاجتماعية، والتاريخية، وبطقوس دينية وشعائرية تعود إلى التاريخ القديم، والحياة البدائية التي تسيطر عليها الأساطير والمعتقدات...حيث يكون لكل عشيرة وشم خاص بها يميزها عن بقية العشائر ويرمز إليها، وتستمد هذه الوشوم من البيئة والمعتقدات السائرة. فتتشكل في رموز ترمز إلى الطبيعة في أحد مظاهرها من النبات أو الحيوان لتقديسها أو الخوف منها، فيكون الوشم تعويذة ورمزا موسوما على الأجساد ومرسوما في الذاكرة

(1) كليفورد غيرتز: تأويل الثقافات، مصدر سابق، ص82.

والمخيال[1]؛ بمعنى أن الوشم هو أحد الرموز الثقافية التي أوجدها الإنسان للتعبير عن نفسه ضمن الثقافة الواحدة، هذه الرموز الثقافية تتوارثها الأجيال وتحفظها الذاكرة الجمعية عبر العصور.

يحضر "الوشم"-رمز الصليب على جبين ألماز- في رواية "رامبو الحبشي" كتعبير عن المعتقد المتمثل في الديانة المسيحية، لكن هذا الوشم عندما يخرج من حيزه الثقافي ويهاجر إلى ثقافة مغايرة تتحول دلالته لتتخذ معنى النبذ والدونية؛ لأن هذا الرمز الثقافي لا ينتمي إلى الثقافة الإسلامية -في مدينة "هرر"- التي تمقت كل ماله علاقة بالثقافة المسيحية، بسبب العداوة القديمة بين الثقافتين.

جاء في وصف "ألماز" «وهي التي يعلو جبينها عند مفرق الشعر، إلى جانب رسغها الصليب وشما أخضر، بحيث يصعب أن تتظاهر بكونها مسلمة. هذا الأمر يتقاسمه معها كل أبناء القبيلة المطرودين من هرر، ويتوارثونه عن عمد، في انتظار أن يعودوا إلى المدينة دون استجداء الحيلة. خاصة حين رأوا كيف أن من أسلم منهم بالفعل، لم تغفر له هرر ماضيه تماما، وظل على دونيته عندهم»[(2)]؛ فالوشم عندما يَعبر نحو ثقافة مغايرة تتحول دلالته، بسبب الخصوصية الثقافية والشفرات التي يتضمنها هذا الرسم، الذي يختزل كل مكونات الثقافة التي جاء منها.

وهذا ما حدث مع "ألماز" التي عبرت سور مدينة "هرر" وأخفت الوشم، لكن "هرر" لا تغفر لمن يدخل الإسلام من المسيحيين ماضيه حتى ولو غير معتقده؛ فالمسيحيون يشتغلون خدما عند سكان مدينة "هرر"، بسبب الديانة والعداوة القديمة بين سكان المدينة، والأشتات الذي يقطنون خارج سور المدينة.

1 ينظر: إيناس مهدي إبراهيم الصفار: تحولات القيم الجمالية في فن وشم جسد المرأة، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 46، عدد2، ملحق2، 2019، ص229.

(2) حجي جابر: رامبو الحبشي، مصدر سابق، ص40.

ثانيا: الخصوصية الثقافية لسكان مدينة "هرر"

1/ البُن الهَرَرِي

تجلت صور الخصوصية الثقافية لسكان مدينة " هرر" في مظاهر الاحتفاء بالقهوة عند سكان المدينة؛ حيث يعتبر البن الهرري –نسبة إلى مدينة "هرر"– من أجود أنواع البن في العالم، ويصاحب إعداد القهوة عندهم طقوسا خاصة، «قبل أن يتوقف قليلا عند عجوز تبيع القهوة، ولا يكاد يمرّ بها سواه لفرط ما تستغرق وقتا في كل حركة؛ غسل الحبوب، وتحميصها، ثم طحنها وإيداعها الإناء الفخاري الذي يتوسط حفرة جمر نصف مشتعل. كلّ هذا ورامبو يجلس بجوارها بصبر من لا مشاغل عنده، قبل أن تمد له بيدها المهتزة نافرة العروق فنجانا يندلق بعضه قبل أن يتناوله، دون أن يثير ذلك حنق الرجل»[1]؛ فـ"رامبو" لا يهمه الوقت المستغرق في إعداد القهوة، لأنه اعتاد على القهوة الجاهزة، أما قهوة "هرر" فتتيح لشاربها أن يقف على مراحل إعدادها من تحميص وطحن، وطهو على الجمر، كل هذه المراحل تعبر عن الخصوصية الثقافية لمدينة "هرر"، التي تنفرد بهذه الطريقة المميزة في إعداد القهوة.

2/ نبات "القات"

تميز سكان مدينة "هرر" –أيضا– بمضغ نبات "القات" الذي يعتبر جزءا مُهما من ثقافة السكان في المدينة، وهو نبات ممنوع في بعض الدول لكنه جزء لا يتجزأ من ثقافة سكان "هرر"، وهذه النبتة هي سبب علاقة "ألماز" بـ "رامبو"، «أخبرته عن اسم النبتة المقدسة، فأخذ يعيده ويتدرب على نطقه:

((قات.. قات))

(1) حجي جابر: رامبو الحبشي، مصدر سابق، ص31.

أراد معرفة إن كانت تطبخ أم تؤكل نيئة. أعيته اللغة، فاستعاض بيديه. ضحكتُ رغماً عني بينما أحاول عبثا إفهامه نطقاً وإشارة أنها لا تؤكل من الأساس. كان يكرر الكلمات خلفي بتركيز يفقده الإمساك بالمعنى. ولما يئست أشرت لتكوّر فم كلثوم الجالسة حذوي، ومن يجاورها والثالث والرابع.

أخذ يلتهم الأوراق متعجلا ملء فمه مأخوذا بالرائحة العطرية، استمهلته.. فبدأ يمضغ على مهل ما أنتقيه له، فيما الناس من حولنا في ازدياد. لكن محاولاته في تكوير فمه ذهبت سدى وسط ضحكات الباعة ومن تجمّع بفضول»[1]، ودلالة هذا الموقف عميقة جدا؛ لأن جهل "رامبو" التعامل مع هذه النبتة يثبت أنه عنصر غريب عن الثقافة الهررية؛ فهذه النبتة خصوصية ثقافية للمدينة، لأنها لا تُؤكل مباشرة بل تُمضغ بالتناوب لفترة طويلة، ومضغها على جانب واحد يسبب تقرحات في الفم، كما أن التفاف السكان حول "رامبو" يثبت أن "رامبو" عنصر دخيل على الثقافة الهررية.

استطاع "رامبو" –مع مرور الوقت– أن يعتنق ثقافة مدينة "هرر" ويحترف مضغ نبات "القات"، «مع الوقت لم تعد الحبشية تنتقي له، صار متزمّتا في اختيار حزمته، يمد يده لينتزع من الأسفل، حيث ترصّ الحِزم الأجود أولاً. يمضغ على مهل كل ورقة وكأنها الأخيرة، ويُتبعها بالعود الرطب، ولا يغفل المناوبة بين فكّيه يوماً ويوم، بحيث لا يتقرّح جانب إلا وقد شُفي الآخر»[2]، وشغف "رامبو" بالثقافات الغير أوروبية سهّل عليه الاندماج داخل الثقافة الهررية، التي لا تقبل الغرباء؛ فمدينة "هرر" اشتهرت بالأسوار الخمسة التي تحيط بها، واشتهرت أيضا بتقزيم الآخر المسيحي، ومنعه من اجتياز أسوار المدينة المقدسة، لكن "رامبو" استطاع أن ينصهر داخل ثقافة الهرريين بسبب تظاهره باعتناق الديانة الإسلامية، وممارسته لكل طقوسها من صيام وصلاة، كما

(1) حجي جابر: رامبو الحبشي، مصدر سابق، ص29.

(2) المصدر نفسه، ص32.

أنه كان يحفظ سور القرآن الكريم، وهذا ما ضمن له القبول من طرف سكان مدينة "هرر" التي لا ترحب بالغرباء.

3/ الشعائر والطقوس الدينية

تعد الظاهرة الدينية مجالا خصبا للبحث الأنثروبولوجي؛ لأن الدين أمر شديد الارتباط بالمجتمعات البشرية قديما وحديثا؛ ولأن السرد الروائي فعل بشري، فإنه يخزن بين ثناياه كل المظاهر الدينية والثقافية التي يمارسها الإنسان داخل المجتمع أو الثقافة الواحدة.

تحضر المظاهر الدينية في رواية "رامبو الحبشي" في وصف تقاليد مدينة "هرر" التي يعتنق أغلب سكانها الدين الإسلامي، وفي مقابل ذلك تحضر الديانة المسيحية كهامش لمركزية الإسلام في المدينة، كما تتصل بالمسيحيين كل مظاهر النبذ والتشتت بسبب حيزهم الجغرافي الواقع خلف سور مدينة "هرر" المحرم على الغرباء، والطابع الإسلامي الذي يميز مدينة "هرر" التي تشتهر بكثرة المآذن، وأضرحة الأولياء الصالحين.

تجلت الخصوصية الدينية في مدينة "هرر" في مظاهر الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، حيث «استحالت هرر طوال اثني عشر يوما مبخرة يضوع من نواحيها البخور، وتصدح مآذنها المئة بالمدائح، وتزدحم الحشود عند أضرحة الشيخ أوسعيد علي، والشيخ أبادر، والأمير نور، وآية عابدة، ترشّ ماء الورد، وحبّات الذرة، وتحشر النقود في الثقوب المعدنية التي تفصل الأضرحة عن العامة»[1]، يلخص المقطع السابق طقوس الاحتفال بالمولد النبوي في مدينة "هرر"، حيث تتحول المدينة في شهر مولد الرسول محمد عليه الصلاة والسلام إلى مكان يعبق برائحة البخور، أما الطقس الثاني فهو المدائح الدينية التي تنبعث من مآذن المساجد، أما الأضرحة فتتحول إلى مزار

(1) حجي جابر: رامبو الحبشي، مصدر سابق، ص107.

للســكان يقصــدونها للتبرك بها، وهذه المظاهر هي رمز ثقافي يعبر عن عادات ســكان المدينة في الاحتفال بمولد الرسول صلى الله عليه وسلم.

تجلت رمزية القرآن الكريم وقداسته عند سكان مدينة "هرر" في انصراف رعاة الغنم عن "رامبو" وتبرئته من تهمة تسميم المواشي بمجرد قسمه على المصحف، «كان رامبو عالقاً أمام بيته، بين رعاة يحملون العصي، فيما آخرون يسعون لتخليصه قبل أن يناله أذى. من مكانها ذاك استطاعت تمييز كلام وسط الضجيج يتّهمه أنّه استغلّ انشغال الناس بالليلة الأخيرة من المولد وسمّم مواشيهم، فيما كان يكرّر القسم تلو الآخر ألا علاقة له بالأمر، قبل أن يقول شيئا لم تستطع سماعه فعمّ الصمت، ورأته يدخل إلى البيت للحظات ويخرج يحمل مصحفا. وجلت الوجوه وهو ترقبه يحلف على القرآن بملء صوته. كان لذلك فعل السحر، فتفرّق عنه الغاضبون كأنّ شيئا لم يكن، بل إن بعضهم استسمحه وهو يغادر»[1]، استغل "رامبو" قدسية المصحف عند سكان مدينة "هرر" لتبرئة نفسه من تهمة تسميم المواشي، إذ أقسم على المصحف كاذبا فصدقه السكان وطلبوا عفوه؛ لأن المسلم الحقيقي في معتقدهم لا يتجرأ على الحلف وهو كاذب، لشناعة هذا الفعل وحرمة المصحف.

كان "رامبو" يعرف أن الطريق الوحيد لتقبُّله من طرف سكان مدينة "هرر" هو اعتناق دينهم وثقافتهم، حيث إن «الرجل ذهب بعيدا في مراعاة شعور الأهالي وتجنّب سخطهم. لا تعرف ألماز ولا رامبو نفسه، أن هذا المسلك، وبعد أعوام طويلة، سيعاد تفسيره، ليقال عن صاحبه: أسلم وحسن إسلامه. وهو تفسير رغم جنوحه يحمل عذره في أحشائه؛ فرامبو الذي أصبح الهرريون ينادونه عبد ربه، تعلّم العربية، وامتنع عن الخمر، وحفظ سورا من القرآن، بل غدا يعلّمها الصبية في العصريات»[2]؛ فـ"رامبو" اختصر المسلك إلى الثقافة الهررية بتبني العادات الدينية للسكان، لأنه

(1) حجي جابر: رامبو الحبشي، مصدر سابق، ص110.

(2) المصدر نفسه، ص57.

يعرف قيمة الشـــعائر الدينية لدى ســـكان مدينة "هرر"، ثم إن "رامبو" تنكّر لهويته بتغيير اسمه وثقافته، واشتهر بين السكان بحسن إسلامه.

ثالثا: دلالات الجسد في المتن الروائي

إن مقاربة موضوع الجسد في الرواية يجب أن تأخذ في الاعتبار الثقافة التي ينتمي إليها هذا الجسـد؛ لأن التمثيل الثقافي للجسـد يحمل معه دلالات وتأويلات عديدة تخضـع للخصـوصـية الثقافية للمجتمع. وإذا التفتنا إلى حضـور الجسـد في البحث الأكاديمي العربي، فإننا لا نكاد نعثر على دراسـات حول تيمة الجسـد، «والحقيقة أن دراسـات الجسـد باللغة العربية لا تزال لحد الآن فقيرة وهشـة نظرا لما يكتسـيه هذا البحث من تشـابك وتعقد يتعلق بالطبيعة المتعددة للجسـد، وتوزعه بين مســـاعي منهجية ومعرفية مختلفة. ونظرا أيضـــا لكونه يدخل في الثنائيات الميتافيزيقية المؤسـسـة والأكثر عرضـة للحظر والتهميش والتحريم والتحديد والتنميط»[1]، وسـبب هذا الفقر الأكاديمي والفكري حول موضوعة الجسد هي المحمولات الثقافية، والدينية التي ترافق هذا الموضوع من البحث، وكذا قصـور النظر المحيط بالجسـد؛ لأن أغلب الدراسـات تحصـر الجسـد في الجسـد الأنثوي المحاصر بالتهميش والصور النمطية.

1/ أغلال الجسد الأنثوي

يحضـر الجسـد الأنثوي في الرواية في شـكل عبء تحمله امرأة أرهقتها قيود الثقافة، وأعرافها البائدة، هذه الأعراف تتحول مع مرور الوقت وتحرر الفكر إلى حبل يخنق الروح التي تســـكن هذا الجسد، فالنسق الثقافي أشاع صورة مغلوطة عن الجسد الأنثوي الذي ارتبط بالخطيئة والعار الذي يلحق صاحبته.

(1) فريد الزاهي: الصورة والآخر (رهانات الجسد واللغة والاختلاف)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2013، ص5.

تستحضر "ألماز" وصايا أمها بأن تنسى جسدها الأنثوي عندما أحست بمشاعر غريبة اتجاه "رامبو"؛ فالجسد في مخيلة "ألماز" ليس سوى عبء ثقيل يجب نسيانه، «علمتني أمي كيف أفعل ذلك، وهي تحذرني منذ نشأتي المبكرة، كيف يجب أن أدفنه، أطويه وأخبئه جيدا فلا تطاله يد، ولا حتى يدي. علّمتني كيف أنساه لينساه غيري، وكيف أتعامل معه على أنه عبء، مجرد عبء كبير، عليها وعليّ وعلى القبيلة بل والبشرية بأسرها»[1]؛ فالذات هنا لا تتماهى مع الجسد، لأنها تربّت على نكران الجسد منذ الصغر، فأصبح محرما على مالكته، قبل أن يكون محرما على الغير.

تتعارف النساء في ثقافة "ألماز" على معاملة الجسد بعنف، «هنالك طريقة واحدة تتعامل بها النساء مع أجسادهن وفق ما علّمتني أمي، ألا وهي العنف، العنف عبر اعتقاله مثل حيوان أرعن، لو وجد فرصة للهروب لأفلت. لذلك نتربى على حبسه جيدا، إحكام أغلاله، وتكثير أقفاله. نسأل أجسادنا عما تريده؟ ليس عليها هنا أن تريد شيئا. جسدي لم يرد شيئا في يوم، ولا جسد أمي بعد هجر أبي لها وهي في فوران اكتمالها، ولا أي من النساء الأخريات. نحن ننكر أجسادنا حتى لا نعود نشعر بها، لا يحركنا تجاهها سوى الشعور بالاغتراب واللاانتماء»[2]، يشبّه الكاتب الجسد الأنثوي بالحيوان الأرعن الذي يجب حبسه وإحكام أغلاله، لكن العنف المتعامل به مع جسد المرأة يوّلد شعور الغربة تجاهه، وسبب هذه الطريقة القاسية في تعامل النساء مع أجسادهن هو الخوف من العار الذي يلحق بالمرأة إذا اعترفت بجسدها، وأصغت إلى رغباته، وسولت لها نفسها التواصل معه.

كانت نظرات "رامبو" نحو "ألماز" كافية لكسر قيود القبيلة، والمضي قدما نحو خطوة التصالح مع جسدها العبء الذي نسيته لأعوام، «تتبدّى حماقتي الآن حين أتذكر كيف سارعتُ لشراء مرآة صغيرة، وغدوت أتملّى عبرها في وجهي وصدري. وكنتُ، وهنا الغرابة، أمحي كل تأريخي

(1) حجي جابر: رامبو الحبشي، مصدر سابق، ص89.
(2) المصدر نفسه، ص89-90.

الذي أعرف، وأصدّق رامبو، نظرته بالأحرى، وقد قالت الكثير، مرة نعم، لكنها كافية لتبدو أبدية في ذهني»[1]؛ فميلاد جسد "ألماز" كان على يد "رامبو" الذي أخرجه من غياهب النسيان، وجعل "ألماز" تتصالح مع جسدها لأول مرة، وتنسى تاريخ الكبت والنفور من هذا الجسد، فالذات هنا كانت تكتم حبها لجسدها ورغبتها في إقامة علاقة ودية معه، لكن نظرة الآخر/ الرجل كانت كافية للاعتراف به، والإحساس بالجمال الذي يوحي به الجسد.

تدهورت علاقة "ألماز" بجسدها –مرة أخرى– عندما أيقنت أن "رامبو" لا يشعر بشيء اتجاهها، وأنه اختار علاقته الشاذة مع "جامي" الذي كان يكن لها الحب، لكنها قابلت حبه الصادق بالرفض، «ما آلمني ويؤلمني، أني كنت دميمة إلى الحد الذي يمكن لرجل أن يغريه آخر، ولكن ليس أنا. كيف تصالحتُ يومًا مع هذا الجسد؟ كيف تهيّأ لي أنه يمكن لأحد أن يضع عليه يده؟ كيف نسيتُ قطيعتي المزمنة معه؟ كيف تسنى لي قبوله أخيراً؟ كيف سمحت لأوهامي الغبية أن تخلط الأمور في عقلي إلى هذا الحد؟ لن أسامح نفسي على هذا. لو استحق هذا الجسد شيئًا فهو الحرق لا غير. لذا لم أشعر بنفسي حينها إلا وقد أخرجتُ مرآتي الصغيرة، تلك التي كنتُ أتملّى بالنظر عبرها إلى وجهي وصدري، وقذفتُ بها كل قوة فارتطمتْ بجدار الزاوية وانشطرتْ من نصفها لأجزاء كثيرة، بحيث غدتْ عديمة النفع. أحسستُ حينها أنها باتتْ ملائمة لي أكثر الآن، إذا نظرتُ إلى وجهي عبرها ستُخبرني بحقيقته هذه المرة دون مواربة»[2]. انكسرت الذات الأنثوية وتشظت بعد خيبتها وموت مشاعرها اتجاه الآخر الرجل، الذي آثر جسدا ذكوريا على الجسد الأنثوي النابض بالحب والحياة، فقد كانت خيبة "ألماز" سببا في قطع صلتها بجسدها بعد أن صادف وتصالحت مع هذا الجسد بعد ولادته على يد "رامبو" الذي أهداها حبا في ثوب الوهم.

(1) حجي جابر: رامبو الحبشي، مصدر سابق، ص90.

(2) المصدر نفسه، ص241.

غدت "ألماز" ناقمة على جسدها الذي خانها، فاختارت له عقوبة أقسى من السجن الذي كان يقبع فيه قبل مجيء "رامبو"، فقد رأت "ألماز" أن العقوبة التي يستحقها جسدها هي الحرق لا غير، لأن مقدار الألم والضرر النفسي الذي لحقها لا يمكن أن تشفيه الأيام.

من خلال ما سبق يمكن القول: أن علاقة الذات الأنثوية مع جسدها تراوحت بين الهجر والوصل، وأن الرجل/ الآخر هو الذي تحكّم في علاقة "ألماز" بجسها، والغريب في الأمر أن "ألماز" اختارت أن تعاقب جسدها بسبب إثم لم يقترفه؛ فرفض الجسد الذكوري للجسد الأنثوي كان بسبب الرغبات الشاذة لـ "رامبو"، الذي خان "ألماز" مع رجُلها الوحيد الذي قابلت حبه بالرفض، فشاءت الأقدار أن تتلقى عقوبة أقسى من عقوبته.

2/ الجسد الذكوري

قدمت الرواية الجسد الذكوري في صورة جسد "رامبو" العاجز بعد المرض التوّاق إلى الحرية والسفر والترحال، «صحراء دنكاليا هذه المرة أبانت لرامبو كم بلغ تعب الجسد في الانصياع لرغبات سيده؛ فمع تقرّحات وسطه، كان وجع ركبته قد بدأ يمتدّ إلى باقي الساق، فيجعل الاعتماد عليها وحدها طقساً من العذاب قبل أن ينحو للاستحالة. كان يمكن لكل ذلك ألا يحدث لو قرّر رامبو أن يتوقف برهة ويلتفت لجسده المتعب. لكنه لن يفعل. حتى بعد بتر الساق المعطوبة، وانتشار خبثها في الجسد كله، لن يشغل الرجل حينها إلا التذمر من خذلان جسده له، وإرغامه على التوقف في غمرة رغبته في إكمال الطريق»[1]؛ فـ "رامبو" خانه جسده قبل أن يكمل رحلته الشاقة في العالم الشرقي، لكنه لم يستوعب مرضه في ربيع عمره فاستمر في انهاك جسده عبر رحلاته العديدة، لأنه كان يعلم أن حبه للمغامرة لا يكفيه عمر واحد.

قصد "رامبو " البلاد الشرقية وهو في ذروة النشاط والعطاء طمعا في الربح، وجني المال عبر تجارة الحبوب، لكنه بدل أن يعود إلى وطنه محملا بأكياس النقود عاد محمولا على الأكتاف،

(1) حجي جابر: رامبو الحبشي، مصدر سابق، ص143.

«كان الجسد نصف المعطوب يتمدّد على نقالة، فيما صاحبه يئنّ «الله كريم.. الله كريم»، وهو يثبّت زناره، ويلوّح للهررين من حوله أنّه سيعود قريباً، بينما خادمه يمسح بقماشة مبلّلة على جبينه»[1]؛ فمرض "رامبو" اشتد لدرجة أن جسده لم يعد يقدر على الحركة، مما اضطر صاحبه إلى العودة إلى بلاده مهزوما وضعيفا، لكن "رامبو" كان يودع الهررين ويعدهم بالعودة قريبا.

انتهت رحلة "رامبو" التجارية بطريقة مأساوية وحزينة؛ فقد الرجل حياته في سن مبكرة بعد بتر ساقه، كان هذا البتر تشويها لجسده وقتلا لأحلام الرجل الذي قضى حياته متجولا بين "عدن" و"هرر"، لكن القدر شاء أن يتلقى "رامبو" أقسى خيانة في حياته، كيف لا وهو الذي خانه جسده قبل أن يكمل مسيره، وقبل أن تتحقق أحلامه التي غادر وطنه وأهله في سبيلها.

وحدها "ألماز" كانت تعرف أن جنازة "رامبو" أقيمت عندما حُمِل على الأكتاف وهو يغادر مدينة "هرر"، «ألا تبدو هذه هي الجنازة الحقيقية للرجل، عوض تلك التي ستجري في شارلفيل بعد ستة أشهر من هذا المسير، حين تحتمي سيدتان من المطر بمظلة واسعة، وتتبعان في سكينة، عربة الموتى السوداء الفاخرة نحو مقابر العائلة؟»[2]؛ فـ"ألماز" كانت تعرف الكثير عن روح "رامبو" التي لا تهدأ ولا تستقر في مكان، كانت تعلم أن جنازة "رامبو" أقيمت قبل موته بأشهر، فعجز الرجل عن المشي كان موتا بالنسبة له؛ لأنه لم يتوقع أن يخونه جسده في ريعان الشباب، وهو الذي كان يطوي صحاري الشرق ويجوبها دون ملل أو كلل، ها هو يغادر مدينة "هرر" محمولا على الأكتاف وعيونه تحدق في سماء الشرق الذي كان ملاذا له، بعد أن هرب من صقيع باريس، وظلام حياته السابقة التي لم تكن تشبهه في شيء.

وفي الأخير نستخلص أن رواية "رامبو الحبشي" لـ"حجي جابر" قامت على سردية محاكية

(1) حجي جابر: رامبو الحبشي، مصدر سابق، ص13.

(2) المصدر نفسه، ص21.

غيرت مركزية الشاعر الفرنسي "رامبو" الذي غيّب الفتاة الحبشية "ألماز" عن مذكراته ورسائله الأصلية.

أكسبت الرواية التابع صوتا فأنتجت سردا مضادا لسردية "رامبو" التي صاغها على شكل رسائل كان يبعثها لأمه؛ فحضر الشرق المشتهى وغاب العنصر الشرقي الذي مثّلته "ألماز" الفتاة الحبشية، وكانت وسيطا ثقافيا بين "رامبو" سليل الحضارة الأوروبية، وسكان مدينة "هرر" التي كانت مصدر ثروة للرجل الأبيض الذي أغراه سحر الشرق وخيراته.

عبّرت دلالة الوشم على جبين "ألماز" عن الصراع بين الإسلام والمسيحية، وعن قساة الخصوصية الثقافية لمدينة "هرر"، التي ترفض كل عنصر دخيل عليها، هذه الخصوصية دفعت "رامبو" إلى التظاهر باعتناق الإسلام ليحظى بالقبول وسط سكان مدينة "هرر".

الفصل الخامس

المتخيل والتاريخ في الرواية العربية المعاصرة

- المبحث الأول: ما وراء القص التاريخي في رواية "ليل علي بابا الحزين"
- المبحث الثاني: تسريد التاريخ في رواية "العشاء الأخير لكارل ماركس"

الفصل الخامس: المتخيل والتاريخ في الرواية العربية المعاصرة

راهنت الرواية العربية المعاصرة على التخييل التاريخي في تشكيل هوية سردية جديدة تتلاعب بثنائية التخييل والتاريخ، حيث تُفرغ المادة التاريخية من دلالتها وتتنصل من سياقها لتتكيف مع معطيات السرد الجديد، وتخترع بنى سردية جديدة تقوم على شخوص وفضاءات متخيلة. أما الهدف الذي تنشده رواية التخييل التاريخي فهو تعرية المضمر والمسكوت عنه في التاريخ الرسمي.

المبحث الأول: ما وراء القص التاريخي في رواية "ليل علي بابا الحزين"

يحاكي السرد التاريخ في رواية "ليل علي بابا الحزين" للروائي العراقي "عبد الخالق الركابي"، ويراهن على عنصر التخييل في مغازلة السلطة للتملص من عقابها، وقول الحقيقة دون التصريح بواقعية الأحداث السردية؛ لأن مشروعه الروائي ينتمي إلى رواية "التخييل التاريخي". والكاتب يصرح في ثنايا السرد –على لسان الراوي– بأن الرواية عمل متخيل؛ فهي ليست انعكاسا لواقع حقيقي بل هي رواية عن الرواية.

تنتمي رواية "ليل علي بابا الحزين" إلى رواية "ما وراء القص"، وهي ما يُعرف عند النقاد بالرواية عن الرواية؛ بمعنى كتابة رواية عن عملية الكتابة ذاتها، وهذا ما فعله الراوي الذي اختار أن يشارك القارئ محطات كتابة روايته، ويطلعه على مادة الرواية وشخصياتها قبل البدء في كتابة الرواية.

تحكي الرواية التاريخ العراقي، وتُصنّف ضمن الخطاب الروائي ما بعد الكولونيالي، الذي يُعتبر "مقاومة ثقافية" للخطاب الذي كتبه الآخر؛ فالاحتلال الأمريكي للعراق تم بموجب مسوِّغات تحركها نزعات استعمارية، أوجدتها اغراءات النفط الذي تزخر به أرض العراق.

ملخص الرواية

تحكي الرواية تاريخ الاحتلال الأمريكي للعراق، وتسلّط الضوء على أثر هذه الحرب على المثقف العراقي الذي مثلته شخصيات الراوي وأصدقائه، الذين ينتمون عموما إلى الطبقة المثقفة في المجتمع. كما تستعرض الرواية بعض المحطات التاريخية التي تعود إلى أيام الاحتلال البريطاني للعراق، وأيام الدولة العثمانية.

الرواية في مجملها وصف للحروب التي مست العراق، سواء كانت هذه الحروب سياسية، دينية، أو طائفية. كما أنها نقد للصوص العراقيين الذين نهبوا البلاد، واستغلوا الحرب الأمريكية في إشاعة الفوضى، من خلال نهب المنشآت الحكومية، وتهريب الآثار عبر المنافذ الحدودية مع إيران.

أولا: قراءة في العتبات النصية

يطالعنا –على غلاف الرواية– شخص "علي بابا" مشهرا سيفه لحماية نفسه من الظلام الذي خلفه، كما يتبدى على الغلاف –أيضا– صورة امرأة تحتمي بـ "علي بابا" من الظلام، وهذه المرأة هي –بلا شك– "كهرمانة" جارية "علي بابا"، التي صبت الزيت على اللصوص في القصة الأصلية.

يوحي غلاف رواية "ليل علي بابا الحزين" بالظلام الذي استحال إليه ليل "علي بابا" بعد أن سيطر اللصوص على بلاد العراق، كما يمكن أن نقرأ الصورة من زاوية أخرى؛ فسيف "علي بابا" هو قلم الكاتب الذي اختار أن يحارب اللصوص، عن طريق سرد وتوثيق أحداث احتلال العراق، وسيطرة اللصوص على خيرات البلاد؛ فالكاتب اختار أن يكتب سردا مضادا للسرديات الكبرى التي كتبت عن تاريخ دخول الأمريكان إلى العراق. وعلى الرغم من أن نص الكاتب يتسلح بالتخييل السردي، فإن القصص يمكن أن تقول الحقيقة بطريقتها الخاصة.

يحيل عنوان رواية "ليل علي بابا الحزين" على التراث السردي في قصص "ألف ليلة وليلة"؛ فالكاتب استوحى عنوان روايته من قصة "علي بابا واللصوص الأربعون"، لكن المفارقة تكمن في اقتران شخصية "علي بابا" في القصة الأصلية بالكنوز والتغلب على لصوص المدينة، في حين اقترن اسمه في رواية "عبد الخالق الركابي" بالحزن والليل، الذي يُعبِّر عن الظلام الذي خيم على العراق.

أطلق الجنود الأمريكيون اسم "علي بابا" على لصوص الشعب الذين أشاعوا الفوضى بعد دخول الأمريكان، «الكارثة أن هذه الأعمال الفظيعة تجري على امتداد المدينة وتحت سمع «المارينز» الأمريكيين وبصرهم دون أن يتدخلوا –كما رأينا بأنفسنا– في الأمر مكتفين بالسخرية مما يجري، مشبهين العراقيين دون استثناء بـ «علي بابا» وخصومه اللصوص الأربعين!»[1]، لكن الكاتب دافع عن شعبه، لأن أعمال النهب التي حصلت يمكن أن تجري في أي بلد آخر حتى ولو كان هذا البلد أجنبي.

بعد القراءة الأولية للرواية يتضح أن شخصية "علي بابا" –المشار إليها على غلاف الرواية– ترمز إلى بلد الكاتب "العراق"، الذي أصبحت لياليه حزينة بسبب لصوص السياسة، وأطماع المحتلين الذين تناوبوا على نهب خيرات البلاد، ابتداء بالدولة العثمانية، ومرورا بالاحتلال البريطاني، ثم دخول الجيش الأمريكي الذي كان هدفه نفط العراق، لكنه تستر خلف حجج زائفة.

يتفرع العنوان الرئيسي إلى عناوين فرعية اعتمدها الكاتب لتقسيم فصول الرواية، فكان الفصل الأول يحمل عنوان "الخروج من المغارة"، والمغارة هنا ترمز إلى "مدينة الأسلاف" المتخيلة، التي كان الكاتب يسافر إليها لتدوين مادته الروائية؛ فعندما عاد الكاتب من "مدينة الأسلاف" تفاجأ بعراق جديد يحكمه اللصوص والخونة؛ لأن الشعب انشغل عن الدفاع عن وطنه –بعد قدوم الأمريكان– بنهب المنشآت الحكومية التابعة للحكومة السابقة تحت مباركة الوافد الجديد الممثل في الجيش الأمريكي.

(1) عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2013، ص100.

جاء الفصل الثاني من الرواية تحت عنوان "افتح يا سمسم"، وهي الكلمة السرية التي تفتح مغارة اللصوص في قصة "علي بابا"، لكن دلالتها في الرواية عبرت عن نهب خيرات البلاد؛ فعبارة "افتح يا سمسم" كانت كلمة السر لفتح العراق ونهب خيراتها من طرف أهلها، قبل أن تنهب من طرف المحتل الأمريكي.

أما الفصل الثالث فجاء تحت عنوان "كلمات كهرمانة الأخيرة"، الذي عبّر عن خروج الأمور عن السيطرة بسبب تحول المنافذ الحدودية إلى بوابة لتهريب المسروقات، وتحول الفرد العراقي إلى لص لا يختلف عن لصوص "علي بابا"، وكذا تحول المشهد العراقي العام إلى مهرجان تتكاثر فيه جثث القتلى، بسب الانفجارات التي نفذتها الفرق الطائفية التي تقتل باسم الدين، وفرق الموت المنتمية إلى الجيش الأمريكي.

يرتبط عنوان الفصل الثالث –كلمات كهرمانة الأخيرة– برسالة "دنيا" الأخيرة، التي اختارها الكاتب كنهاية لروايته، هذه الشخصية الروائية التي مثلت الآخر المسيحي في الرواية، والتي اختارت الهجرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية، « وجاءني الجواب بعد مضي أكثر من سنة، على شكل رسالة قد تكون خير خاتمة للرواية –فوجئت بها ذات يوم في بريدي الإلكتروني، كانت مرسلة من «دنيا» التي أعلنت فيها هجرتها إلى الولايات المتحدة الأمريكية بعد مرور أسابيع على لقائنا في الأسلاف ذلك اللقاء الأخير»[1]، لكن ما علاقة "دنيا" بـ "كهرمانة"؟؛ فدنيا اختارت الهجرة إلى العدو في نهاية المطاف، و "كهرمانة" توقفت عن صب الزيت في الجرار في بداية الرواية، وتسبب توقفها عن صب الزيت إلى توزع اللصوص على أرض العراق.

في نهاية الرواية اختارت "دنيا" أن تحتفظ بجنينها وتطلق عليه اسم "يحي"، «وعلى الأرض يتقلّب ابني يحي الصغير قرب قدميّ، رامقاً إياي بنظرة دهشة من عينيه المشابهتين لعيني أبيه، مستغربا لأنني تأخرت في إرضاعه، غير مدرك أنني تأخرتُ، على امتداد عمري، في أمور كثيرة وفي

(1) عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، مصدر سابق، ص289.

مقدمتها أنني كدت أجعل منه موضوعاً للمساومة وهو جنين في أحشائي، طمعا في الاستحواذ على بيت مترف يقع في شارع الأميرات»[1]، واكتمال الجنين يوحي باكتمال العمل الروائي الذي بين أيدينا، لأنه تمخض عن أحداث كثيرة، ووقفت في طريقه عقبات عديدة، كنضوب حس الكتابة وانطفاء شعلة الإلهام عند الكاتب، وأحداث الحرب والخوف التي رافقت كتابة هذا العمل الروائي، كل هذه الأحداث كادت أن تقف عائقا أمام اكتمال الرواية ونضوجها.

ثانيا: أسئلة "ما وراء القص" في رواية "ليل علي بابا الحزين"

تنتمي رواية "ليل علي بابا الحزين" إلى السرد " ما بعد الحداثي"، الذي يندرج تحت تسمية "ما وراء القص"، وهذا النوع من السرد تُعرّفه "باتريشيا واو" بأنه «كتابة رواية تلفت الانتباه بانتظام ووعي إلى كونها صناعة بشرية وذلك لتثير أسئلة عن العلاقة بين الرواية والحقيقة»[2]، وهذا ما فعله الكاتب "عبد الخالق الركابي" في روايته "ليل علي بابا الحزين"؛ فالكاتب (الراوي) يطل علينا –على امتداد صفحات الرواية– ليذكرنا بأن العمل الذي بين أيدينا صناعة بشرية، ويذكرنا بأنه لم يكتب الرواية بعد، ولحظة بدئه في كتابة الرواية لا تحين حتى نهاية الرواية.

1/ الرواية وسؤال النقد

بدأ الراوي روايته بسؤال حول جدوى الكتابة في ظل التقنية الحديثة، «كنت يائسا —نعم لِمَ لا أعترف بالحقيقة؟ فقدت إيماني بجدوى الكلمات؛ لا قدرة لي على إضافة كتاب آخر إلى عالم تحوّل فيه الإنسان إلى محض رقم مهمل بين مليارات الأرقام الأخرى، يزيده التقدم التكنولوجي عزلة وبؤسا»[3]، وهذا سؤال النقد الذي تسلل إلى صفحات الروايات المعاصرة، التي أصبحت تشارك

(1) عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، مصدر سابق، ص290.
(2)مجموعة مؤلفين: جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص14.
(3) عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، مصدر سابق، ص8.

النقد قضاياه وإشكالاته؛ فالكاتب هنا يشير إلى فكرة تشيء الإنسان بعد انتشار التقنية الحديثة، التي حوّلت الإنسان المعاصر إلى مجرد رقم، وعزّزت لديه شعور الوحدة والبؤس.

تقمّص الكاتب "عبد الخالق الركابي" دور الناقد في أكثر من موضع في الرواية، واستعار مقولات النقد "ما بعد الكولونيالي" في سرده لتاريخ احتلال العراق من طرف الجيش الأمريكي؛ فالكاتب لا يتردد في الإشارة إلى كتاب "الاستشراق" الذي يصنّف كأهم كتاب عن الخطاب "ما بعد الكولونيالي". جاء في الرواية على لسان الكاتب «هكذا كان يسترسل في كلام طويل، متحدثا عن أمور سبق لي أن اطلعت على نماذج مماثلة لها من خلال قراءتي لبعض الكتب الخاصة بهذه الأمور، وفي مقدمتها كتاب إدوارد سعيد «الاستشراق» الذي فضح فيه تلك «الصورة النمطية» التي اعتاد الغربيون النظر بها إلى الشرق»[1]؛ فالكاتب يشير إلى تجسد أفكار كتاب "الاستشراق" على أرض العراق، ودخوله في حوار عن هذا الكتاب يدل على وعي الطبقة المثقفة في العراق بحقيقة نوايا تدخل الجيش الأمريكي في الأمور السياسية الداخلية لبلدهم.

أشار الكاتب –أيضا– إلى علاقة المعرفة بالاستعمار، وهي فكرة مركزية في النقد "ما بعد الكولونيالي"، الذي يرى أن الحركات الاستعمارية مهدت طريقها بالعلم الذي خدم المد الاستعماري. وهذا ما حدث مع شخصية "مستر تومسون" الذي استغل مهمة التنقيب عن الآثار لخدمة أمور سياسية، تمهيدا للاحتلال البريطاني لأرض العراق.

جاء على لسان "بدر": «أتعلمين يا أمي أن العديد من الشباب العاملين في «البعثة» – وعلى رأسهم بشار– يتعاونون مع «الصاحب» ليس في تهريب الآثار فحسب، بل لإعداد أمر يبيّت له يتجاوز نطاق هذه المنطقة كثيرا!

–وذلك ما فتضح أمره مع اندلا ع الحرب العالمية الأولى — التي عرفت حينها باسم الحرب العظمى –فإذا بالسلطة العثمانية تكتشف، كالعادة، أن التنقيب عن الآثار لم يكن سوى ستار

(1) عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، مصدر سابق، ص112.

يعمل «الصاحب» من ورائه على تحريض الشباب ضد الدولة العثمانية- التي كان يسميها بـ «الرجل المريض» - مجندا إياهم لصالح بلاده بريطانيا العظمى! »[1]؛ فالبعثة البريطانية التي كانت مهمتها التنقيب عن الآثار، كانت تعمل على تحريض الشباب ضد الدولة العثمانية، تمهيدا لرغبة بريطانيا في احتلال العراق. وهذا خير دليل على خدمة العلم للاستعمار عن طريق إرسال البعثات العلمية التي تستتر تحت غطاء المعرفة العلمية المحايدة، لكنها في الحقيقة ليست سوى وسيلة تخدم الاستعمار وتُمهّد الطريق له.

تطرقت الرواية -أيضا- إلى علاقة الحركات التبشيرية بالاستعمار؛ وهذه الفكرة اشتغل عليها النقد "ما بعد الكولونيالي" الذي وضّح علاقة الحركات التبشيرية الغربية بالاستعمار؛ فقد فضح المستر "تومسون" هذه البعثات ذات مرة في حوار جمعه بـ "بدر"، «صادق عدد من شبان أمريكيين متحمسين على تأسيس منظمة تدعى «الإرسالية العربية الأمريكية» هدفها الرئيس التبشير بالمسيحية في منظمة الخليج والجزيرة العربية. وعقب القيام بدراسات ميدانية وإجراء لقاءات مع مبشّري الكنائس الأوروبية الأخرى، تم اختيار البصرة كمركز رئيس لأعمال الإرسالية وقاعدة لعملياتهم، حيث كانت هناك قنصلية أمريكية تتكفل بحمايتهم من عداء السلطات العثمانية التي دأبت على فرض شروط قاسية على أعضاء البعثة»[2]. وقارئ هذه الأسطر يظن أن هذه الرواية كتاب نقدي يناقش حقيقة الحركات التبشيرية، التي توج عملها باحتلال الجيش الأمريكي لبلد العراق.

ومن هنا نستنتج أن الرواية المعاصرة شاركت النقد في طرح أهم القضايا التي تمس الواقع السياسي، والثقافي في البلاد العربية. والروائي العربي الذي تبنى رواية "ما بعد الحداثة" يكتب بوعي الناقد الذي آثر استثمار قلمه في تعرية المضمر، والمسكوت عنه في التاريخ الرسمي، المكتوب بمباركة

(1) عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، مصدر سابق، ص180.
(2) المصدر نفسه، ص240.

المؤسسة. إن الرواية بهذا الطرح تعارض السلطة عن طريق كتابة نص حقيقي بقدر ما هو متخيل؛ فالكاتب يراهن على عنصر التخييل في قول الحقيقة المغيّبة عمدا عن القراء.

2/ نرجسية السرد في رواية "ليل علي بابا الحزين"

يقصد بـ "السرد النرجسي" «تلك الكتابات الأدبية التي ظهرت في سبعينيات القرن العشرين وارتبطت بظواهر ما بعد الحداثة، هي في تعريف شديد التكثيف السرد النرجسي الذي يتضمن تعليقا على سرده وهويته اللغوية كما عند ليندا هتشيون»[1]، وسر ارتباط تسميته بالنرجسية هو افتتان هذا النوع من السرد بنفسه، وانشغاله بالصنعة الروائية وابتعاد الكاتب عن محاكاة الواقع. وهذا النوع الأدبي ينتمي إلى النزعة التجريبية التي ارتبطت بتيار " ما بعد الحداثة".

أ/ السارد المتطفل

تستعين رواية "ما وراء القص" بتوظيف تقنية "السارد المتطفل"؛ «إذ يشير توظيف السارد المتطفل إلى الوعي الانعكاسي الذاتي للنص من خلال عرض التعليقات والتسبب في مقاطعة خط القصة بانعكاسات على عملية صناعة التخييل»[2]؛ ويقصد بالانعكاس الذاتي العزوف عن محاكاة الواقع، وانصراف الكاتب إلى التعليق على البناء الداخلي للرواية، مستعينا بتقنية "السارد المتطفل" الذي يتعمّد مقاطعة سير الأحداث، وتذكير القارئ أن هذا العمل الروائي نص متخيل.

وظّف "عبد الخالق الركابي" السرد النرجسي في روايته "ليل علي بابا الحزين"، وتقمّص دور "السارد المتطفل" في التعليق على سير الأحداث في الرواية، حيث أشار إلى مشروع كتابة هذه الرواية عدة مرات –على امتداد نصه الروائي–. والمتصفح للرواية يعثر على «روايتين داخل الرواية، تسرد من قبل ساردين اثنين، هما الراوي –لم يمنح الروائي اسما له نهائيا– الذي عاصر أنظمة الحكم

(1) مجموعة مؤلفين: جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص7.
(2) المرجع نفسه، ص16.

المختلفة التي حكمت العراق، مرورا بفترة الحصـــار إلى زمن الاحتلال الأمريكي للعراق (الاجتياح الدولي)، والثاني هو بدر فرهود الطائش، الذي يمثل فترة الاحتلال البريطاني، الذي كان في بداية القرن العشرين»[1]، لكن السلطة كانت بيد السارد الأول الذي لا اسم له؛ فهو المتحكم في مصائر الشـخصـيات، وسـير الأحداث في الرواية، أما "بدر فرهود الطائش" فلم يكن سـوى شـاهد عن ماضي العراق تحت وصاية الدولة العثمانية والاحتلال البريطاني.

بدأ الكاتب روايته بالحديث عن تطور الأوضـاع السـياسـية في العراق بعد عودته من المدينة المتخيلة، التي سماها "مدينة الأســلاف". واســتعمل هذه المقدمة ليوهم القارئ أن الرواية التي بين يديه لم تكتب بعد، ووظف تقنية "السـارد المتطفل" أول مرة في الصـفحة الثامنة من الرواية في قوله: «أصمّ السمع عن هدير «السمتيات» الأمريكية وهي تصول وتجول في السماء على هواها، وأغض الطرف عن مرأى مدرعات «المارينز» وهي تسـابق بعضـا في شـوارع بغداد المستباحة، مقنعا نفسـي بضرورة استثمار كل هذه الأمور مادة لرواية مضت عليها سنوات وهي لا تزال أسيرة أدراج مكتبتي على شــكل ملفات ووثائق ورســائل تتطلب الكثير من الجهد و «المزاج» قبل أن أفلح في تطويعها بالطريقة التي ترضــيني»[2]؛ فالكاتب حاول أن يقنع القارئ بأن الرواية لم تكتب بعد، وأنه ينتظر اللحظة المناسـبة ليحرر روايته التي بقيت حبيسـة أدراج مكتبه. وعملية «مقاطعة تدفق السـرد من خلال التركيز على أفكار الســارد أو التنظير عن الأدب، قد يترك انطباعا لدى القارئ بأن الحياة الواقعية قد انزلقت إلى عالم الرواية»[3]؛ بمعنى أن كاتب رواية "ما وراء القص" يدّعي أنه يكتب نصا تخييليا عن طريق مقاطعة خط السرد والتعليق على أحداث الرواية، لكن هذا التدخل يمكن أن يُقرأ من زاوية أخرى؛ فهو محاولة من الكاتب إقناع القراء أنه يكتب عن الواقع، وأن هذه الرواية حقيقية إلى حد ما.

(1) أسامة غانم: تأويلية السرد (المتخيل-التاريخ-المتلقي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2020، ص89.
(2) عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، مصدر سابق، ص8.
(3) مجموعة مؤلفين: جماليات ما وراء القص، مرجع سابق، ص16.

كانت أغلب تدخلات "السـارد المتطفل" تُسـتغل للحديث عن عملية الكتابة الروائية وهواجسها، وعن عزم الراوي على تأليف الرواية، «انفردت، خلال اليومين اللاحقين، بالمكتبة وقد عاودتني حماستي القديمة للشروع في كتابة روايتي المنتظرة. كان كل شيء قد هيئ؛ فلا عذر لي الآن إذن في التلكؤ والإرجاء، ولا مفر لي من الانطلاق بأحداث الرواية من لحظة عودتي بأسـرتي من الأسلاف إلى بغداد مع الرجوع، من حين إلى آخر، إلى فترة الاحتلال البريطاني، مستثمرا في ذلك أحاديثي المطولة مع بدر»[1]؛ فالراوي هنا يطلع القارئ على الأحداث التي عزم على جعلها نقطة انطلاق لروايته، ويلخص أهم محطات الرواية ممثلة في الاحتلال البريطاني للعراق، هذا التاريخ الاستعماري الذي يرويه "بدر" –أحد الشخصيات الرئيسية في الرواية– على مسمع الراوي. وهذه الشخصية تسكن في "مدينة الأسلاف"، وهي المدينة المتخيلة التي يسافر إليها الراوي لجمع مادة الرواية.

عندما أوشك الكاتب على إنهاء روايته أطل "السارد المتطفل" ووعد القراء بمحاولة إكمال الرواية، «هكذا عدت أمارس حياتي على وتيرتها المعهودة، محاولا، على مدى الشـهور اللاحقة، وضع اللمسات الأخيرة على روايتي، باذلا جهدي للوصول بها إلى نهاية مقنعة تنسجم مع سياق الأحداث»[2]. واصل الكاتب لعبته السردية في ايهام القارئ أن نصه الروائي لم يكتب بعد، واختار رسالة "دنيا" كخاتمة للرواية؛ هذه الشخصية التي بدأ الكاتب قصته بالحديث عن حملها وعن نهاية قصـتها مع "يحي" صـديق الكاتب، وختم الرواية بحدث سـفرها إلى الولايات المتحدة، «وجاءني الجواب، بعد مضي أكثر من سنة على شكل رسالة –قد تكون خير خاتمة للرواية– فوجئت بها ذات يوم في بريدي الإلكتروني، كانت مرسـلة من «دنيا» التي أعلنت فيها هجرتها إلى الولايات المتحدة الأمريكية بعد مرور أسـابيع على لقائنا في الأسـلاف ذلك اللقاء الأخير»[3]، يعبر هذا

(1) عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، مصدر سابق، ص26.
(2) المصدر نفسه، ص289.
(3) المصدر نفسه، ص289-290.

الاختيار عن عشوائية ترتيب الأحداث في الرواية؛ فالكاتب تعمّد كسر الترتيب الزمني للأحداث، وكان يختار حدثا روائيا ويمضي في سرده دون أن ينهي قصته، ليعرج على حدث آخر حتى نهاية الرواية.

عبّرت تقنية "السارد المتطفل" عن سلطة الكاتب المطلقة على روايته؛ لأن الشخصيات والأمكنة في الرواية لا تستطيع التعبير عن نفسها حتى يأذن لها الكاتب، الذي كان يطل علينا ليوجه سير الأحداث وفقا لمشيئته، لكن هذه السلطة لا تكتمل لأن الكاتب –نفسه– كان يترك فجوات تُؤول وفقا لسلطة القارئ، والكاتب بتدخله –عبر تقنية السارد المتطفل– كان يُذكّر قارئ الرواية أن النص الذي بين يديه عمل متخيل لا يحاكي الواقع. لكن سلطة الكاتب على روايته يمكن أن تُقرأ وتُؤول بأن الكاتب كان يدافع عن فكرة أن عمله الروائي حقيقي وملموس ومرتبط أشد الارتباط بالحياة الحقيقية. والدليل على ذلك أن الكاتب كان يقتطع لحظات من عمره الحقيقي ويلج إلى عالم الرواية المتخيل، ليضفي عليه شيئا من الواقعية والصدق.

ب/ الراوي الثاني

تقاسم الراوي مهمة سرد أحداث الرواية مع "بدر فرهود الطائش"، هذه الشخصية الروائية شاركت في بناء الرواية وتطور أحداثها؛ لأن "بدر" هو الشاهد على فترة الاحتلال البريطاني للعراق، «ثق يا صديقي بأنني خير شاهد على أحداث جسام تتابعت على مدى عقود من الزمن لتنتهي بما نحن عليه الآن من مهانة وقد بلغنا ((خراء)) الختام لا مسكه»[1]. تقطن هذه الشخصية في المدينة المتخيلة "مدينة الأسلاف"، وتتولى مهمة تزويد الكاتب بمادة الرواية؛ فالراوي يسافر بين الحين والآخر إلى "مدينة الأسلاف" للقاء بدر، وافتكاك مادة السرد منه.

صرح الراوي الأول –أكثر من مرة– بفضل "بدر" على روايته، «أطفأت المصباح المنضدي، ونهضت على الكرسي تاركا الأرشيف مفتوحا على المكتب في انتظار جلسة أخرى أتابع فيها

(1) عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، مصدر سابق، ص16.

((بدر)) بعد وصوله إلى بغداد والتحاقه بـ ((المدرسة الأمريكية للبنين)) مثنيا، مع نفسي، على طريقته ((الملتوية)) في سرد أحداث الماضي؛ لأنها بدت ذات طابع شخصي، لا يعوزها سوى القليل من الجهد لتتحول إلى فصول رواية ناجحة في وسعها الأخذ بخناق قارئها!

وعدت أقرّع نفسي لترددي، كل هذه السنوات، في إنجاز رواية سترفدني ذكريات بدر عن الماضي بأهم فصولها.»[1]؛ فالراوي كان يُقر بالطابع الشخصي لذكريات "بدر"، لكنه واصل في لعبته السردية في تحويل الأحداث اليومية إلى نص يبهر القارئ.

كانت ذكريات "بدر" مادة دسمة للرواية؛ لأنها مثلت الماضي الذي لم يعشه الراوي، لكنه كان في حاجة ماسة إلى هذه المادة، ليربط حاضر العراق بماضيها، ويثبت للقارئ أن التاريخ يعيد نفسه، والمحتل وإن اختلفت نواياه، تبقى أطماعه واحدة.

كان "بدر" حريصا أشد الحرص على اكتمال الرواية، «وكان يبدأ اتصاله عادة بضحكة ثملة يعقبها بسؤاله التقليدي عن مدى تقدمي في العمل؟ حتى إذا ما طمأنته عاد يطلب مني، هذه المرة، أن أقرأ له مقاطع مما كتبت، مبدياً اعتراضات وإرشادات ونصائح بضرورة ألا أخرج عن ((سياق)) ما كان يعنيه بكلامه»[2]، وحيلة خلق شخصية تتقمص دور الراوي داخل الرواية هي محاولة لإقناع القارئ أن العمل الروائي لم ينجز بعد، وهو يقرأ رواية عن الرواية. وهذه التقنية تجعل القارئ شاهدا على أجزاء العمل الروائي ومراحله، والكاتب بهذا الفعل جعلنا نعيش معه أحداث الرواية إلى حين اكتمالها برسالة "دنيا"، إحدى شخصيات الرواية.

كان "بدر فرهود الطائش" شاهدا على فترة الاحتلال البريطاني للعراق، ولكنه كان – أيضا– ثمرة لهذا الاحتلال بسبب علاقة أمه المشبوهة، وعقم أبيه "فرهود الطائش" «–هذه الأسرار أطلت عليها وقد تخطيت العاشرة من عمري؛ فأحيت في ذاكرتي من جديد مأساة ولادتي قبل

(1) عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، مصدر سابق، ص183.
(2) المصدر نفسه، ص160.

الأوان ولعنة زرقة عيني التي لازمتني؛ فمنذ وعيت على نفسي آمنت أن عيني ستكونان مصدر شقاء دائم لي: لا يكف من يلتقيني أن يزوي ما بين حاجبيه ليتساءل مستنكرا عن سر حصول هذا الأمر؟ في حين كان هناك من يهز رأسه أسى مردداً باستسلام أن الله سبحانه وتعالى على كل شيء قدير!»[1]؛ فـ"بدر" كان ابن السيد "تومسون" الذي قدم إلى العراق في بعثة للتنقيب عن الآثار، هذه الأبوة ضمنت لـ "بدر" التعلم في أرقى المدارس الغربية، خاصة أن زرقة عينيه يسّرت له الاندماج السريع في الصف الدراسي، كما كانت أيضا سببا للمشاكل مع أخيه من أمه، والذي كان يحسده سرا على الامتيازات التي حازها بفضل أبوّته المشبوهة.

ثالثا: التخييلي والتاريخي في رواية "ليل علي بابا الحزين"

راهنت رواية "ليل علي بابا الحزين" على كتابة التاريخ العراقي إبان فترة الاحتلال الأمريكي، الذي سبقه الاحتلال البريطاني والعثماني لأرض العراق. واعتمد الكاتب على عنصر الخيال في نقل الوقائع التاريخية، دون أن يُشعر القارئ بتراتبية الأحداث والنقل الجامد للوقائع التاريخية، فهو يسائل الراهن العراقي ويؤوله استنادا إلى أحداث وقعت في الماضي، لكنه لا يقول بصدق تلك الأحداث، ولا يعاملها معاملة الوثائق التاريخية المبثوثة في سجلات المؤرخين.

يقصد بـ "التخييل التاريخي" «المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية، وأصبحت تؤدي وظيفة جماليّة ورمزيّة، فالتخيّل التاريخي لا يحيل على حقائق الماضي، ولا يقررها، ولا يروّج لها، إنما يستوحيها بوصفها ركائز مفسرة لأحداثه، وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزز بالخيال، والتاريخ المدعّم بالوقائع، لكنه تركيب ثالث بينهما مختلف عنهما»[2]؛ فالكاتب الذي يبني مادته السردية على التخييل التاريخي، لا ينفي صفة الصدق عن الوقائع والأحداث التاريخية الماضية ولا يكذبها، بل يستدعي المادة التاريخية ويقدمها في

(1) عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، مصدر سابق، ص181-182.

(2) عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، مرجع سابق، ص5.

قالب خيالي ليوهم القارئ بأن المادة التي بين يديه ليست تاريخا كاملا ولا خيالا محضا. والشكل السردي الذي يقوم على التخييل التاريخي مزيج بين الحاضر المشوب بالماضي، والماضي المعزز بالخيال؛ لأن الكاتب إنما يستدعي التاريخ ليسائل الحاضر ويؤول أحداثه.

يطلق "بول ريكور" على مصطلح "التخيل التاريخي" تسمية "الهوية السردية"؛ وهي «البؤرة التي يقع فيها التبادل والتمازج والتقاطع والتشابك بين التاريخ والخيال بواسطة السرد، فينتج عن ذلك تشكيل جديد يكون قادرا على التعبير عن حياة الإنسان بأفضل مما يعبر عنه التاريخ وحده، أو السرد الأدبي بذاته، فحياة البشر تُدرك على نحو أسهل وأمتع حين يجري تمثيلها بالتخيلات التاريخية»[1]؛ فالتخيل التاريخي يساعدنا على فهم الحياة البشرية، لأنه يُخرج المادة التاريخية من سجلات كتب المؤرخين إلى عالم الحكي الذي هو أقرب إلى الحياة الواقعية. والقارئ يفهم تاريخه بشكل أفضل إذا قُدّم له في قالب سردي يحاوره عن طريق الشخصيات، وعنصر الخيال الذي يقرّب الماضي التاريخي، ويرسم صورة له.

بنيت رواية "ليل علي بابا الحزين" على التماهي بين الواقع والتاريخ والخيال، فـ «منذ البداية تلمس مدى عمق التماهي المتواجد بين الواقع/الخيال/التاريخ، هذا العمق الذي توسم به الرواية إلى النهاية، بحيث تختلط الأمور على القارئ، فيصبح لا يستطيع أن يفرق بين الواقع والخيال، وعند أيهما هو متوقف، لأن السرد فيها مضفور متشابك، ليس بالاستطاعة فصل الواحد عن الآخر مطلقا، وتتلاشى المسافات بينهما، فالمخيال الروائي يتجول بكل حرية في متاهة الذاكرة المتشبثة بالواقع المنساب في تاريخانية لا تتوقف لأي كان ولأي سبب»[2]؛ فالكاتب يسافر بين مدينة حقيقية وأخرى متخيلة، ويوهم القارئ أن المدينة المتخيلة حقيقية بسبب تواشج الأحداث السردية في المدينتين، ويكتب عن الماضي والحاضر كأنهما زمن واحد؛ لأنه يرى أن لا جدوى من التفريق

(1) عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، مرجع سابق، ص6-7.

(2) أسامة غانم: تأويلية السرد، مرجع سابق، ص65.

بين الزمنين مادامت الفواجع تتناوب على وطنه، والمحتل الراحل والآتي هدفهما واحد، والسلطان الجائر يكرر أخطاء سابقيه، ولا تستوقفه عِبرُ التاريخ ومواعظه.

جمع الكاتب بين التاريخ والسرد في بداية المتخيل الروائي، وصرح أن الدافع الحقيقي وراء كتابة الرواية هو الرغبة في توثيق أحداث الاحتلال الأمريكي لبلد العراق، واستثمار هذه الأحداث في إكمال روايته التي ظلت حبيسة أدراج مكتبه، «أصمّ السمع عن هدير ((السمتيات)) الأمريكية وهي تصول وتجول في السماء على هواها، وأغض الطرف عن مرأى مدرعات ((المارينز)) وهي تسابق بعضا في شوارع بغداد المستباحة، مقنعا نفسي بضرورة استثمار كل هذه الأمور مادة لرواية مضت عليها سنوات وهي لا تزال أسيرة أدراج مكتبتي على شكل ملفات ووثائق ورسائل تتطلب الكثير من الجهد و((المزاج)) قبل أن أفلح في تطويعها بالطريقة التي ترضيني»[1]، فالكاتب بنى روايته على تقنية استرجاع الأحداث التي عايشها أثناء فترة الاحتلال الأمريكي، واستثمر التاريخ في بناء روايته التي جمع فيها بين الخيال والواقع. حيث سرد لنا صور احتلال مدينة "بغداد"، وبموازاة ذلك كان الكاتب يقطع خط السرد في الزمن الحاضر، ليعيدنا إلى الزمن الماضي، الممثل في "مدينة الأسلاف"، حيث يقطن "بدر فرهود" الذي يمثّل ذاكرة الاحتلال البريطاني لبلاد العراق.

1/ الزمن التخييلي

بنى الكاتب روايته على تقنية الاسترجاع، واستند في ذلك إلى زمنين سرديين: زمن واقعي مثّله الحاضر العراقي، وزمن تخييلي عاد فيه الكاتب إلى تاريخ الاحتلال البريطاني لأرض العراق. وكانت ذكريات الكاتب –على لسان الراوي– خير شاهد على الحاضر العراقي. أما ذكريات "بدر" فقد كانت عن الماضي التاريخي أيام الاحتلال البريطاني، «مؤملا نفسي بأن أخرج منها برواية اعتاد ((بدر)) أن يشد من أزري لمواصلة العمل فيها، مؤكدا أن ((الوقائع على الأرض)) هي التي سترفدني بالأحداث؛ فالأمريكيون – ولا سيما بعد مأساة الحادي عشر من أيلول — قادمون

(1) عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، مصدر سابق، ص8.

لا محالة ؛ وبذلك سيتسنى لي الجمع بين احتلالين ما هما في واقع الحال، إلا وجهين لعملة واحدة: الاحتلال البريطاني الذي كان هو شـــاهدا عليه، والاحتلال الأمريكي القادم الذي يفترض بي أن أكون خير شاهد عليه»[1]؛ فالكاتب استدعى تاريخ الاحتلال البريطاني ليقرأ الحاضر من خلاله، فقد تناوبت الأزمنة السردية في الرواية بين الماضي والحاضر. وقدم لنا الكاتب على لسان الراوي أثر قدوم المحتل الأمريكي على الفرد العراقي، وعلى الحياة اليومية التي تحولت من الأمن إلى كابوس مخيف يؤرق ليالي الأُسر العراقية.

يُطلَق على هذا النوع الروائي تسمية "نص الذاكرة"؛ بمعنى «انشغال الرواية بوسائل استرداد المفقود واستمرار الماضي في الحاضر على شكل سلسلة من التكرار»[2]، وما يجعلنا نطلق تسمية "نص الذاكرة" على الرواية هو تركيز الكاتب على ذكريات "بدر" في تســـريد تاريخ الاحتلال البريطاني لأرض العراق، واســتثمار التجربة الاســتعمارية التي عايشــها الكاتب في توثيق الاحتلال الأمريكي، وإثبات أن المطامع الاستعمارية واحدة وإن اختلفت الأزمنة.

2/ المكان التخييلي (مدينة الأسلاف)

جرت أحداث رواية "ليل علي بابا الحزين" في مكانين مختلفين: مكان واقعي تمثل في "مدينة بغداد"، ومكان متخيل أطلق عليه الكاتب تســمية "مدينة الأســلاف"، وهي المدينة التي قضــى الكاتب فيها طفولته «كان لا بد من إحياء مدينة بدرة من جديد عبر خلق "الأسلاف"، وتشكيل أمكنة لها، مثل متحف التاريخ ومواقعها الأثرية، بفعل تدخل (قدرة مخيلة الكاتب) على صــياغة صــورة مدينة موازية تنبض بالحياة، راح يشــكلها بالســمات التي يرغب ويحلم بها، مثل أي مدينة مفترضـــة متخيلة، يتبدى نســـيجها المروي أثرا لمرجعيته الواقعية، لتتحول "بدرة إلى رمز إنســـاني

(1) ا عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، مصدر سابق، ص14.

(2) كيت ميتشل: التاريخ والذاكرة الثقافية في الرواية الفكتورية الجديدة، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوي، سورية، ط1، 2015، ص57.

عام»[1]؛ فـــ "مدينة الأسلاف" هي المدينة التي يهرب إليها الكاتب ليستلهم منها مادته الروائية، وهي مدينة "بدر" الشاهد على ماضي العراق، وهي أيضا موطن مغارة "علي بابا" التي تُهرَّب عبرها الآثار القديمة عبر المنفذ الحدودي نحو إيران.

كان الراوي خائفا من فقدان مدينة الطفولة والصبا، «أتحصن بالصمت مقلبا نظرات حزينة في تلك الوجوه التي يفصح كل ملمح فيها عن طول المعاناة دون أمل، حتى إذا ما استأنفنا التجوال عاودتني تلك الفكرة الملحة التي مفادها أني بصـــدد فقدان مدينة الطفولة والصـــبا إلى الأبد، فكرة كانت قد لازمتني على امتداد سنوات الحصار، مقترنة بضرورة تجسيدها في عمل روائي كنت أرى الأحداث المتسارعة –وهنا المفارقة!– تزيده استحالة على التنفيذ؛ كنت أشعر وكأنني على مشارف حلم يوشـــك أن يتحول إلى كابوس؛ ذلك ليقيني أن كل ما يحيط بي من ســـابلة وشـــوارع وبنايات وسيارات مهدد بالفناء!»[2]؛ فالدافع وراء كتابة هذه الرواية هو تخليد المدينة التي قضى فيها الراوي طفولته وصـــباه، والخوف عليها وعلى معالمها من الزوال والاندثار هو ســـبب خلق هذه المدينة المتخيلة؛ فالراوي تعمّد ربط شـــخوص الرواية وأحداثها بهذا المكان الحميمي الذي يلجأ إليه كلما راودته الرغبة في الكتابة. ولا عجب أن ترتبط "مدينة الأســـلاف" بالأحداث الكبرى في الرواية (اعتقال الراوي، اختطاف يحي...). فهذه المدينة تسـكن الكاتب، ووجودها الفعلي كان في مخيلته قبل أن توجد على صفحات الرواية.

كانت "مدينة الأســلاف"، الملجأ الوحيد الذي يفر إليه الراوي وأســرته هروبا من الحرب؛ فهذا المكان ارتبط بالأمن على عكس مدينة الراوي الأصــلية "بغداد"، التي كانت عرضــة للقنابل والصــواريخ بعد قدوم المحتل الأمريكي، «وكانت مدينة الأسـلاف، شـأنها شـأن المدن والقصـبات

(1) غازي سلمان: استنطاق التاريخ في ليل علي بابا الحزين، مجلة الحوار المتمدن، العدد6046، 2018/11/06، https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=617329، 2023/07/08، على الساعة 20:00.

(2) عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، مصدر سابق، ص46.

النائية المتاخمة للحدود الإيرانية، قد أضحت مقصد مئات الأسر النازحة، بحثا عن أمان حتى لم يكد بيت من بيوت المدينة يخلو من وافدين. وكان بيت القريب الذي لجأت إليه بأسرتي قد ضاق بأسر الأقرباء والمعارف المتدفقين عليه بشكل يومي حتى أوشك ألا يستوعبهم؛ فاضطر بعضهم إلى الاستقرار في زوايا الحوش معولين على جنوح الجو للدفء»[1]؛ فبغداد لم تعد مدينة آمنة بعد قدوم الأمريكان، والقاطن فيها لا يأمن الصواريخ التي يمكن أن تهد سقف بيته في أية لحظة، لذلك كانت "مدينة الأسلاف" النائية مقصد الأسر العراقية بعد اشتعال نيران الحرب.

تحولت "مدينة الأسلاف" -بعد موت بدر- إلى مكان موحش «غادرت "الأسلاف"، مثلما وصلت إليها دون أن يكون في استقبالي أو وداعي أحد. وقضيت ساعات الرحلة منكفئا على نفسي، أتجنب مبادلة الركاب الكلام»[2]؛ فالمدينة كانت مصدر إلهام للراوي الذي اتخذ من ذكريات "بدر" مادة لروايته. وقد اعتاد الراوي أن يحظى باستقبال "رياض" خادم "بدر" وقريبه. لكن موت "بدر" حوّل "الأسلاف" إلى مكان بلا روح، بعد أن كانت مصدرا لذكريات الطفولة الجميلة. وهنا تتجلى علاقة الذات بالمكان؛ فالشخوص الروائية هي التي تمنح الأمكنة الحياة، وموت هذه الشخوص يحول المدن إلى أمكنة موحشة.

(1) عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، مصدر سابق، ص35.

(2) المصدر نفسه، ص289.

رابعا: تشريح مظاهر السلطة في الرواية

اشتغلت الرواية العربية المعاصرة بمراوغة السلطة، وكشف التجاوزات السياسية التي تُمارس ضد الطبقة المثقفة وعامة الشعب في المجتمع. وتعمّد الروائي العربي المعاصر كشف الأهواء الأيديولوجية والبنى الثقافية المتحكمة في المجتمع عن طريق مزج المادة السردية بالتخييل، وتجنب الإشارات الصريحة التي يمكن أن تصنف الكاتب ضمن دائرة المغضوب عنهم.

كانت علاقة المثقف بالسلطة -ولاتزال- علاقة يشوبها التوتر؛ لأن المثقف الحقيقي هو الشخص الوحيد الذي يمتلك جرأة معاكسة السلطة، وقول الحقيقة لها. وقد تجلت هذه العلاقة المتوترة في قصة الراوي الذي أدخله عمله الروائي في دائرة الاتهام، وجرّه حديثه اليومي في المقاهي والتجمعات إلى سراديب الاعتقال، «...فقد تعامل معها لا كنص إبداعي، بل كوثيقة اتهام تقتضي التدقيق في كل ماورد فيها!

والحق أنني كنت أدرك مبلغ استياء رياض من تلك الرواية؛ فما من مرة تطرقنا، في لقاءاتنا في بيت بدر، إلى ذكرها إلا أفصح عن ذلك الاستياء بحذر دون أت يجرؤ على فضح حقيقة مشاعره نحوها، حتى إنه تساءل، مرة، بشيء من التردد، إن كان يحق لمن يؤلف رواية ثلب ماضي الناس على هواه دون أن يدرك أنه بذلك يوقع نفسه تحت طائلة القانون؟!»[1]. مثلت شخصية "رياض" في الرواية السلطة السياسية التي حاسبت المثقف على عمله المتخيل؛ لأنه أشار إلى ماضيه في روايته، وشخصية "رياض" انتقمت من الراوي بتطبيق نفوذها بعد أن كانت مهمشة في "مدينة الأسلاف"، حيث تحول إلى شخص ذو نفوذ كبير في "بغداد" بعد أن كان خادما لـ "بدر".

تجلت صور اتهام العقل الروائي التخييلي في رواية "عبد الخالق الركابي" في قصة اعتقال الراوي من طرف السلطة، بسبب آرائه السياسية الصريحة، وشجاعته في الاستهزاء بالسلطة الأمنية في البلاد، «وأنت خير العارفين بمغزى الكلمات -إذ ما معنى التهكم ممن يعتز بجيشه الوطني

(1) عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، مصدر سابق، ص52.

بالقول إن «بغداد أمســـت دون أســـوار منذ زمن مدحت باشـــا»؟ ... أو القول إنه لا مفر من «الاستعانة بمفارز شرطة المرور لتنظيم حشود المقاتلين في تصديهم للأمريكان»؟ بل والكارثة أنك لم تتورع في اتهام بعض المسؤولين في المدينة –بما فيهم أنا بطبيعة الحال! بأداء خدمات خاصة» لقاء تلقي الرشـــوة !!... أتعزو كلاما على هذه الشـــاكلة إلى «براءة» هدفكما وأنتما تنالان من، دون لبس، من معنويات المقاتلين المدافعين بالنيابة عنكما عن حياض وطنكما المهدد بالاجتياح؟»[1]. يظهر من المقطع أن السلطة السياسية تقف بالمرصاد لكل من يعارضها، حتى ولو كانت المعارضة مجرد حديث يومي في المقاهي وأماكن التجمع؛ أما الاســـتهزاء بالســـلطة عن طريق الكتابة فهي خطيئة لا تغتفر، وهذا ما حدث للراوي الذي اعتقل داخل سرداب، بسبب مواقفه التي عبر عنها عن طريق السرد.

امتدت أيدي الســـلطة في البلاد العربية إلى المجال الثقافي، عن طريق منع بعض عناوين الكتب التي تتضمن مساسا بالسلطة السياسية والثقافية وحتى الدينية، وهذا ما حدث في "العراق"؛ فبعد مجيء الاحتلال الأمريكي عادت الكتب الممنوعة لتزين الأرصفة، «ولم يكن بهجت ينسى أن يلتقط، من حين لآخر، كتابا معينا وســـط الكتب التي تغطي الرصـــيف، فيعرض عنوانه عليّ وهو يصيح:

–انظر...انظر...ألم يكن عرض هذا الكتاب على الرصيف قبل التاسع من نيسان كفيلا باختفاء الكاتب وراء الشمس؟ !»[2]، وهذا تعبير عن طبيعة العلاقة بين المثقف والسلطة في البلاد العربية وغير العربية؛ فيد السلطة تمتد إلى عناوين الكتب فتمنعها وتصادرها، وبعض العناوين يمكن أن تكلّف الكاتب حياته. لكن مجيء الاحتلال الأمريكي أوجد نوعا من الحرية، بسبب انصراف أنظار السلطة عن الشعب، عقب التطورات السياسية التي شهدتها البلاد، ثم إن الأمريكي لا يعير اهتماما لعنوان كتاب عربي؛ لأنه يتمركز في موقع القوة ويمتلك من السلطة ما يغنيه عن تتبع الشأن

(1) عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، مصدر سابق، ص72.
(2) المصدر نفسه، 124.

الثقافي في البلاد؛ لأن هدف الأمريكان هو النفط العراقي، وليست الكتب المتناثرة على أرصفة الشوارع.

انقسم المثقفون العراقيون بعد مجيء الاحتلال إلى فئتين: فئة معارضة للأمريكان، وفئة أخرى رأت في الاحتلال تحريرا، بسبب ظلم النظام السياسي الذي قاده الرئيس السابق، «وعلى الفور ارتفعت موجة تعليقات بين الجالسين: فبقدر ما كان المستاؤون مما حصل يحاولون الإفصاح عن مواقفهم بشيء من الحيطة والحذر، كان المرحبون بالاحتلال -وكانوا يسمونه تحريرا! -يسوغون مواقفهم، زاعمين أنه لم يكن مفر من الاستعانة بالأمريكان بعدما ورط النظام السابق، بتهوره ورعونته، البلاد بإدخالها تحت البند السابع!»[1]؛ فمفهوم السلطة والولاء لها، يختلف حسب رؤية الفرد الذي يعيش خضوعا واخضاعا من طرف سلطة ما. والفئة التي رحبت بقدوم الاحتلال الأمريكي لابد أنها عانت الويلات والظلم تحت حكم النظام السابق للاحتلال، وهذه الفئة ترى في قدوم المحتل حرية لها؛ لأن بعض القيود ستنفك عنها، فلا عجب أن نرى عراقيا يشمت بنظام الحكم ويطبل للأمريكان.

سلطت الرواية الضوء على الطبقة المثقفة في البلاد وعلاقتها بالسلطة السياسية، وتصالح فئة منها مع المحتل الأمريكي، وقد تعمّد الراوي توضيح هذا الموقف، عندما سُجن وأصحابه في قبو بسبب تهم واهية تتعلق بكتاباتهم ومواقفهم السياسية المعادية للطبقة الحاكمة. ثم إطلاق سراحهم من طرف الجنود الأمريكيين بعد قدوم الاحتلال، «وكان الباب قد ارتد منفتحا إلى الداخل قبل أن أنهي كلامي؛ فأغمضت عيني بإزاء ضوء النهار الذي تدفق على حين غرة لأفتحهما، بعد لحظات، على منظر الداخلين وهم يزاحمون بعضهم بعضا وثمة ثلاث جنود أمريكيين وسطهم بملابس القتال وبكامل معداتهم وهم يطالعوننا بابتسامات مرحّبة.

-تفضّل!... ها هو ما كنت تخشاه وقد حصل؛ إذ تم تحريرك على أيدي الأمريكان!

(1) عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، مصدر سابق، ص127.

علق نجيب ضاحكا، في حين أخذ أحد الجنود الثلاثة يربي على كتفي بحركات تحبب وهو يردد:

-برافو..ألي بابا..برافو..ألي بابا!!»[1]؛ فالطبقة المثقفة لا تعني للمحتل شـــيئا؛ لأن هَمّ الجنود الأمريكيين هو إشاعة الفوضى في البلاد، عبر إطلاق سراح السجناء تمهيدا للسيطرة عليها. أما المثقف الذي يمتهن الكتابة فالمحتل متيقن من أنه لا يسـتطيع التصـدي لمدرعاته المنتشـرة على أرض العراق.

وفي الأخير يمكن القول إن رواية "ليل علي بابا الحزين" تنتمي إلى ســـرد التخييل التاريخي؛ الذي يمزج بين التاريخ والمتخيل في إعادة كتابة المادة التاريخية. والرواية ســردية محاكية في اشــتغالها على المتن التراثي؛ فقد استعار الكاتب شخصية "علي بابا" لفضح اللصوص الذين تناوبوا على نهب العراق، بدءًا بالدولة العثمانية، ومرورا بالانتداب البريطاني، ووصـــولا إلى الأمريكان وأهل العراق الذين استغلوا الحرب لنهب ممتلكات الدولة، وتحطيم المنشآت الحكومية تنفيسا عن غضبهم من السلطة.

(1) عبد الخالق الركابي، ليل علي بابا الحزين، مصدر سابق، ص98.

المبحث الثاني: تسريد التاريخ في رواية "العشاء الأخير لكارل ماركس"

تنتمي رواية "العشـــاء الأخير لكارل ماركس" للروائي "فيصـــل الأحمر" إلى صـــنف روايات التخييل التاريخي، التي تمزج بين الواقعة التاريخية والســـرد المبني على الخيال. حيث أعادت الرواية اســـتنطاق الحادثة التاريخية المتمثلة في زيارة الفيلســـوف "كارل ماركس إلى الجزائر" من أجل الاستشفاء، لكن الرواية لا تحكي لنا تفاصيل الزيارة، بل تثير لنا عدة قضايا فكرية وسياسية، كموقف "ماركس" من الاستعمار الفرنسي للجزائر، والعنف الممارس على الأهالي بحجة التمدين والتحضر. هذا الموقف طمسته المدونة التاريخية الرسمية، لكن الروائي حاول كشف خبايا التاريخ والمسكوت عنه في تلك الحقبة.

ملخص الرواية

تحكي الرواية قصة زيارة الفيلسوف "كارل ماركس" إلى الجزائر في شتاء وربيع سنة 1982، بغرض الاستشفاء من مرض رئوي، وتستدعي محطات مهمة من حياة "ماركس"، من خلال رسائل زوجته "جيني" المتوفية، وتنقل لنا ما تجاوزه التاريخ الرسمي الذي أشـاع أن "ماركس" لم يصـدر عنه أي موقف أخلاقي من الاســـتعمار، في حين أن الرواية أثبتت أنه لم يتجاهل جرائم الاســـتعمار الفرنسي في الجزائر.

الرواية في مجملها مأدبة فكرية عن أهم القضـايا الفكرية التي سـنها "ماركس" عن الطبقية، والشيوعية، ونقد الرأسمالية والبرجوازية الغربية.

أولا: قراءة في العنوان

يحيل عنوان رواية "العشـــاء الأخير لكارل ماركس" للروائي "فيصـــل الأحمر" على لوحة "العشـاء الأخير" للرسـام الإيطالي "ليوناردو دافنشـي"، وقد صـورت هذه اللوحة العشـاء الأخير للمسيح مع تلاميذه في عيد الفصح اليهودي، حيث تم اعتقال المسيح وصلبه بعد هذا العشاء.

أما العشـاء الأخير المقام على شـرف الفيلسـوف "ماركس"، فهو آخر عشـاء حضـره على أثناء زيارته إلى الجزائر، وحضر العشاء الحاكم الفرنسي وثلة من المثقفين الغربيين. كان العشاء فرصة لمناقشـــة أفكار "ماركس" عن البورجوازية، والديمقراطية، والدولة الشـــيوعية، والطبقية في المجتمعات الأوروبية، وفي هذا اللقاء أحرج "ماركس" الحاضرين -أكثر من مرة- حول حقيقة الوجود الفرنسي في الجزائر. لكن الحاكم الفرنسي كان ماكرا في المحافظة على هدوءه، ومحاولة إعطاء الشرعية لوجود فرنسـا في الجزائر؛ فالفرنسـي يرى في وجوده ضـرورة ملحة لتمدين الآخر/الجزائري، الذي وصـفته الحضارة الغربية المتمدنة بالهمجي.

لـــمّح الكاتب إلى قصة لوحة العشاء الأخير في إشارته إلى رأي "ماركس" الصريح حول الدين؛ أي رفضـه الربط بين الدين والسـياسـة، «ما أسـعدنا ونحن نحظى بسـماع هذا الكلام منك مسـتر ماركس. بسـماع هذا الكلام، قد نكون محظوظين ومحظيّين بشـكل ما في هذا العشـاء الذي يشبه قليلا العشاء الأخير للمسيح.

ابتسم ماركس وقال:

هل تنوون صلبي في اليوم الموالي لثورتي الفكرية هذه؟.. هههههه

انفجر الجميع ضاحكين. فيما ابتسم الحاكم»[1].

كأن الكاتب باستحضاره لقصة المسيح يدفع القارئ إلى استدعاء شبكات دلالية معينة في قراءة الرواية، ثم عقد مقارنة بين نبوة المسيح ونبوة "ماركس"؛ فالعشاء لا يعبر بالضرورة عن العلاقة

(1) فيصل الأحمر: العشاء الأخير لكارل ماركس، دار العين للنشر، الإسكندرية، ط1، 2024، ص177-178.

الودية بين الحضور. وكما تعرّض المسيح للخيانة من طرف يهودا، تعرض "ماركس" –أيضا– لخيانة أفكاره، وإضمار الحاضرين من أعدائه عكس ما أبدوه له؛ فقد كان العشاء فرصة للإيقاع بـ "ماركس" عن طريق مناقشة أهم أفكاره المتناقضة، وتحلي الحاكم الفرنسي بالهدوء أمام أسئلة "ماركس" المشفرة حول حقيقة الوجود الفرنسي على أرض الجزائر.

أما فعل الصلب فقد أشار إليه "ماركس" بقوله: «هل تنوون صلبي في اليوم الموالي لثورتي الفكرية هذه؟»[1]. فـ "ماركس" كان يعلم أن أعداءه أوجدهم طرحه الفكري الجريء، ونقده لمزاعم الحضارة الغربية التي زادت اغتراب المهمشين في العالم. وكما سُلب العامل أبسط حقوقه في مصانع أوروبا، سُلب المستَعمَرُ أرضه، وحقه في العيش آمنا على أرضه.

ثانيا: نقد العقل التنويري

تهدف القراءة الثقافية للنص الأدبي الذي يراهن على استنطاق المكون التاريخي ضمن متنه السردي، إلى تأويل المعطيات التاريخية التي انطلق منها النص الأدبي، من أجل إضاءة الحاضر بالعودة إلى الماضي. وهذا ما فعله الكاتب باستدعائه لشخصية "ماركس" التاريخية، المثيرة للجدل بأفكارها الفلسفية؛ فالمؤسسة الثقافية الغربية هاجمت أفكار "ماركس" لأنه كشف مزاعم الحضارة الغربية، وأفكارها المتناقضة القائمة على تزييف التاريخ، وتسخير المعرفة لخدمة المصالح الخاصة للدول الكبرى في العالم.

بدأت الرواية بطرح أسئلة كبرى حول التمثيلات المسيئة للعرب من طرف الآخر الفرنسي، الذي تحكّم في نسج سرود مركزية مهيمنة تعمّدت تشويه صورة الآخر العربي؛ فـ "ماركس" طرح سؤالا محوريا حول جدوى تعاطفه مع العرب، بعد أن أجمعت كل المعطيات على إقصائهم من التاريخ، وإلصاق أبشع الصفات بهم. جاء على لسان "ماركس":

(1) فيصل الأحمر: العشاء الأخير لكارل ماركس، مصدر سابق، ص178.

«العرب..

لا أحد يحبهم.

هل سأتمكّن أنا من التعاطف معهم؟

وهل أبقى المرض داخلي ما يكفيني من قوة التعاطف مع الغير لكي أتمكّن من الرأفة لحالهم؟

من الصعب على شخص مثلي هو وريث عصر الأنوار في جُلِّ خانات دماغه أن يحب العرب. القرن الثامن عشر محا كل أثر للعرب على المدونات الحضارية»[1]؛ فـ "ماركس" يعترف أنه سليل الحضارة الأوروبية التي روّجت للفكر التنويري، الذي نتجت عنه سلسلة من الحروب، والحملات الاستعمارية. كما أن الفكر التنويري همّش الآخر الشرقي، ونفى صفات الحضارة والتمدن عن العرب، واستخدم المعرفة في رسم صورة مغلوطة عن العرب، حيث وصفهم بأنهم أعداء للحضارة.

اعترف "ماركس" أن المرض لم يبق له من قوة للتعاطف مع العرب، حتى وإن كان على علم بمزالق الفكر التنويري؛ فمعركته الفكرية الشرسة ضد قيم المجتمع الأوروبي استنزفت كل طاقته الجسدية والفكرية، ثم إن خصومه من الفلاسفة روّجوا لأفكار مغلوطة هيمنت على الفكر الأوروبي الذي استكان للوهم، وروضته السرديات الكبرى التي ادّعت أنها السبيل الوحيد للوصول إلى الحقيقة.

أشار الكاتب على لسان "ماركس" إلى فكرة خدمة المعرفة للسلطة كما صاغها الفيلسوف الفرنسي "ميشال فوكو"، وكشف تورط الفكر التنويري في طمس فضل الطب العربي على الطب الأوروبي، «ابن سينا الذي كانت جيني مغرمة بذكره مرتبطا بمرحلة الأنوار التي أبعدت ذكره من برامج تدريس الطب بشكل غريب»[2]؛ فالحضارة الغربية استفادت من الحضارة الشرقية في كل المجالات عن طريق النقل والترجمة، لكن العقل التنويري المريض لا يؤمن بوجود حضارة غير الحضارة

(1) فيصل الأحمر: العشاء الأخير لكارل ماركس، مصدر سابق، ص6.

(2) المصدر نفسه، ص31.

الأوروبية، بل إن فلاسفة الأنوار ذهبوا أبعد من مجرد إسقاط علم من أعلام الطب كـــ "ابن سينا" من مقررات تدريس الطب، وروّجوا لمعلومة خاطئة تقول بصغر مخ الإنسان الشرقي مقارنة بمخ الإنسان الغربي. وهكذا تكاثفت جهود العلماء مع رجال السياسة لخدمة المد الإمبريالي، والرغبة الملحة في التوسع والعيش تحت شمس الجزائر المشرقة، التي عوضت الآخر الأوروبي عن جو أوروبا البارد والكئيب.

فضحت الرواية مزاعم الفكر التنويري من خلال شخصية "فيري" المتناقضة، التي لا تغفل الحديث عن حقوق الإنسان في كل محفل، لكنها تعمي بصرها وتسد سمعها عن حقيقة الانتهاكات التي تحدث على أرض الجزائر. وقد فضحت الرواية هذه الشخصية التنويرية المتناقضة، «هل علينا أن نقول للتاريخ وللأجيال التي تأتي من بعدنا ونحن ورثة أهل الأنوار.. نحن الذين نزهو بتسمية الإيلومياتي illuminaté (المتنورون).. إن دورنا في التاريخ لم يتجاوز التلاعب بالسياسة لخدمة المصالح المالية، وأننا نحن أول من غلب المصلحة الاقتصادية على المثل الأخلاقية العليا التي مات الناس لأجلها، والتي حولتنا إلى الجهة المركزية في هذا العالم؟»[1]؛ فالفلسفة الغربية التي روجت للفكر التنويري القائم على الحرية والعدالة، والتقدم العلمي والتقني، وقعت في مزالق خطيرة عندما قدّمت المصلحة الاقتصادية على الجانب الأخلاقي.

إن أهم ما أسفر عنه عصر الأنوار هو الثورة الصناعية التي ظهرت كنتيجة للتقدم العلمي، هذه الثورة لم تكتمل إلا بالتوسع الاستعماري، بحثا عن المواد الخام كضمان لاستمرار التقدم الصناعي في بلدان أوروبا. لكن الحقيقة أن الفكر التنويري فكر متناقض؛ لأنه تخلى من مزاعمه عن الحرية والعدالة الإنسانية تلبية لمطامع السلطة السياسية، والرغبة في التوسع على حساب البلدان الضعيفة.

(1) فيصل الأحمر: العشاء الأخير لكارل ماركس، مصدر سابق، ص 61.

في مقابل شخصيه "فيري" المتناقضة، وظف الكاتب شخصية الطبيب الجزائري الذي تتلمذ على يد الحضـــارة الأوروبية، لكن ذلك لم يمنعه من إبداء رأي معارض لما يحدث في الجزائر. هذه الشخصية هي الطبيب "محمد شوليي" التي شاءت الصدفة أن يكون طبيب "ماركس".

كتب الطبيب مقالا عن حقيقة ما يحدث في الجزائر «كان مقالا كثير الجدل فيه ميل صوب العمال والبسطاء والدفاع عن حقوق الأهالي، فيه إحصائيات حول المرضى الذين دفنوا قبل أن يتم فحصهم. فيه أرقام حول مداخيل العمال من الأهالي. قانون الشغل الحالي والتفاوت الكبير بين أجره الفرنسي والمسلم الذين يعملان في المنصب نفسه. نقص ضمانات العمال. سوء ظروف العمل في الحقول. كان مقالا محررا بطريقة غريبة.

قرأه ماركس مرتين حتى شـــعر بالتعب»[1]، كان المقال فضـــحا وتعرية لحقيقة الوضـــع في الجزائر، لأن الصـــحافة الفرنســـية كانت متواطئة مع الســـلطة الســـياســـية التي عملت جاهدة على طمس حقيقة ما يحدث فعلا. إن اهتمام "ماركس" المبالغ فيه بالمقال هو إشـــارة إلى ما ســـجّلته المدونات التاريخية للمؤرخين حول اهتمام "ماركس" بظروف العمال فقط، وتجاهله لآلة الاســتعمار التي كانت تعامل الأهالي بقسـوة، ولكن "ماركس" كان مدركا لحقيقة وبشـاعة ما يحدث في الجزائر المحتلة.

كانت خلاصـــة المأدبة التي أقيمت على شـــرف "ماركس" هي اتفاق رجال الســـياســـة، والمفكرين، والكتّاب، وطبقة المثقفين على أن تجربة الاســـتعمار هدفها التخلص من الحضـــارات الهمجية. وقد علّق أحد الكتاب الإنجليز ممن حضـــر اللقاء «مســـيو ماركس غير معجب – على عكس الجميع – بتجربة تحضـــير الهمج في إفريقيا على ما يبدو – قال المســـتر فولر، الكاتب الإنجليزي المقيم في الجزائر»[2]. لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: ما الدافع وراء إصرارا لحضارة

(1) فيصل الأحمر: العشاء الأخير لكارل ماركس، مصدر سابق، ص 74-75.

(2) المصدر نفسه، ص 163.

الغربية على تحمّل مشقة تمدين الآخر الشرقي؟ وأي حق خوّل للرجل الأوروبي ممارسة الوصاية على شعوب أخرى؟

ثالثا: الافتتان بالشرق

قدمت الرواية زيارة "ماركس" إلى الجزائر في قالب رمزي يوحي بأن مرض "ماركس" هو مرض كل إنسان أوروبي يرى في شمس الشرق وسحره شفاءً له. «كتب ماركس الجملة متأملا السحر الذي التقطه منذ مشاهداته الأولى في الجزائر. سحر الطابع المغربي الذي كان قد قرأ عنه في صفحات الجريدة التي يقرِها الجميع في الجزائر "لوبوتي كولون" (المعمِّر الصغير) ..le petit colon هل كان نصا لموباسان؟ أم أنه كان اقتباسا لبعض ما كتبه لا مارتين عن زيارته إلى الشرق؟»[1]؛ فـ"ماركس" لا يختلف عن كل فرد أوروبي يحمل صورة ساحرة عن الشرق؛ لأن الأدبيات الغربية، وكتب الرحلات بالغت في وصف العالم الشرقي، بل إن المخيلة الغربية لا تعترف إلا بالعالم الشرقي الذي قرأت عنه في قصص "ألف ليلة وليلة"، و"ماركس" لا ينفي أنه عرف الشرق بعيون الغرب وأدبيات لا مارتين المبالغ فيها كعادة الشعراء الذين لا يستطيعون الفصل بين الحقيقة والخيال.

رابعا: مساءلة التاريخ الكولونيالي

ركزت الرواية على تعرية وفضح التاريخ الرسمي، الذي حاول تغليط الرأي العام حول حقيقة موقف "ماركس" من الاستعمار الفرنسي للجزائر. وجاءت الرواية لتكتب تاريخا مضادا ترد به على التواريخ الرسمية التي أخفت حقيقة استنكار "ماركس" لما يحدث من ظلم ضد الأهالي في الجزائر.

تعمّد كاتب الرواية إزاحة الستار عن حقيقة موقف "ماركس" من الاستعمار الفرنسي للجزائر، وطوال زيارة "ماركس" الاستشفائية كانت نقاشاته مع الأوروبيين الموجودين في الجزائر – على اختلاف جنسياتهم– فضحا وتعرية لوحشية الآلة الاستعمارية، التي بررت وجودها وربطته

(1) فيصل الأحمر: العشاء الأخير لكارل ماركس، مصدر سابق، ص49.

برسالة نشر الحضارة تمدين، وتمدين الشعب الجزائري الذي يفتقر إلى الحضارة. لكن الحقيقة أن وجود الفرنسيين في الجزائر حرّكَتْه الأطماع والنوايا الاستعمارية للحضارة الأوروبية اتجاه الشرق.

كشف هذا المقطع عن موقف "ماركس" الأخلاقي من الاستعمار، وبيّن حقيقة التوسع الأوروبي على أراضي المستعمرات في كل بقاع العالم، «الشمس عندكم لا تبخل أبدا..

– الجزائر كلها أرض شديدة الكرم سيدي. سترى ذلك بأُم عينيك.

– تلك حال المستعمرات دائما إذا ما تأملتها العين النهمة للمستعمِر.

– راودته الفكرة، ولكنه لم يرد قولها. لم يكن يخشى هيغل. كان يتأمل وجه مضيّفه الجميل المتناسق وهندامه المستوي. البدلة البنية الأنيقة. الياقة الباريسية ذات الشراشف، القبعة البنية الوبرية المنقطة بالأسود»[1]، تراجع "ماركس" عن فضح مضيّفه؛ لأنه رأى أنه من غير اللائق أن يبدي موقفه المعارض للإدارة الفرنسية منذ أول يوم له في الجزائر. وهذا الموقف يثبت أن "ماركس" كان رافضا لهذا الاستعمار حتى قبل زيارته للجزائر؛ لأنه لا يعقل أن يفني "ماركس" عمره في الدفاع عن المهمّشين في العالم، ويغض بصره عن التجاوزات التي تحدث ضد الأهالي من قبل الإدارة الفرنسية،

ولا يعقل –أيضا– أن يبارك "ماركس" الاستعمار الفرنسي وهو سليل فكر تحرري؛ فـ"ماركس" لم يتراجع عن أفكاره ولم يرضخ للإغراءات التي عرضت عليه وهو يرى الموت يخطف أولاده بسبب الفقر وقلة الدواء، فكيف يسكت عن الجرائم التي ارتكبت في الجزائر .

أشار "ماركس" إلى رمزية "الفئران" و"القطط" في حواره مع "روزا"، حيث شبّه الأهالي بالفئران، وشبه المحتل الفرنسي بالقطط:

«–كنت أستكشف المكان، سمعت صوتا فحاولت إلقاء نظرة. قد تكون قطة أو يكون فأرا. الجزائر بلد تكثر فيه الفئران.

(1) فيصل الأحمر: العشاء الأخير لكارل ماركس، مصدر سابق، ص11.

- وتكثر فيه القطط طبعا. لا بد من وجود قطط تطارد الفئران. تلك سنة أوروبيّة.

صمتت السيدة روزا لأنها فهمت أن الكلام ليس كما أرادته. صمتت لحظة ثم قالت:

- لا أحد يغير إرادة القدير.

- لكننا نتلاعب بها كثيرا.»[1]؛ فـ "روزا" حاولت إقناع "ماركس" أن الأقدار ساقت الوجود الفرنسي للجزائر، لكن "ماركس" رد أن البشر يخطئون في فهم الأقدار فيفسدون في الأرض ثم يرجعون ذلك إلى سلطان القدر.

فضحت الرواية سُنّة الأوروبيين في إتقان لعبة القوي والضعيف، حين شبهت الأوروبيين بالقطط التي تطارد الأهالي الذين يعيشون في القبو ويتسللون إلى السطح كلما سنحت لهم الفرصة، لكن المستعمِر يقف بالمرصاد لكل حركة تصدر من الأسفل، وهذا ما حدث لجماعة الأساسيين التي بدأت نشاطها في قبو الفندق. لكن الإدارة الفرنسية وأدت هذه الحركة قبل أن تكمل مشروعها الثوري.

اعترف "ماركس" أن نظريته وآراءه حول المهمّشين والمظلومين في العالم نظرية أوروبية. لكن هذا لم يمنعه من رؤية حقيقة الوضع في الجزائر، «رويدك بنيّ. الأمور معقدة جدا. نظريتي أوروبية محضة. يوجد خلف كل جريمة جهاز يحاربها أو يعمل على متابعتها. سيغتالونك ببساطة فيما أراه. لا فرنسي في الجزائر يتصرف كإنسان مسؤول عن القيم الإنسانية.

ألاحظ سلوكهم، يبدون جميعا كحارس السجن أو الجلاّد. يكسبون مالا وفيرا ولا يتمتعون به. كل ما يهمهم تتبُع سرقات الأهالي من محاصيلهم وهي كميات صغيرة يعيلون بها أهلهم»[2]؛ كان "ماركس" على علم بحقيقة المحتل الفرنسي الذي ينتهك القيم الإنسانية، فالمسؤول الفرنسي لا يختلف عن الجلاد في تعامله الوحشي مع الأهالي.

(1) فيصل الأحمر: العشاء الأخير لكارل ماركس، مصدر سابق، ص93.

(2) المصدر نفسه، ص97.

لم يغفل "ماركس" الحديث عن الصراع الطبقي في الجزائر، لكن شكل هذا الصراع يختلف عمّا ألفه "ماركس". فالمحتل الفرنسي مارس العنف ضد العمال الذين يسرقون المحاصيل لإعالة أسرهم وسد جوع أطفالهم. ولو كان العامل يأخذ حقه لما دفعه الجوع إلى سرقة المحاصيل التي هي في الحقيقة ملكاً له. لكن الإدارة الفرنسية اغتصبت الأراضي وحوّلت مُلاكها إلى عبيد يخدمون هذه الأرض.

كانت عقوبة سرقة المحاصيل بدافع الجوع من طرف الأهالي هي الإعدام حيث، «يتم القبض على المجرمين فيحاكمون ويطبق عليهم الحكم بالإعدام، ولكن هذا الأمر لم يكن كافيا في عرف عائلات الضحايا من الكولون، فكانوا يطالبون بقطع رؤوس عرب آخرين من غير المجرمين، ممن يمكن اتهامهم عن باطل بلا بينة في العموم بأنهم ممن يمكنهم أن يسرقوا أو يعتدوا أو ما شابه ذلك...

أليست هذه حالة غير مسبوقة في الصراع بين السيد والعبد وفي ضبط العلاقة بينهما؟»[1]، كانت حالة الاستعمار في الجزائر من أكبر صور أنواع الاستعمار بشاعة ووحشية في التاريخ البشري، فكيف يعقل أن يحاكم من يسرق أرضه بالإعدام، والأمر لا يقف على المجرم فقط، بل يمتد الظلم ليطال أرواح أبرياء ممن يشتبه فيهم أنهم ينوون فعل هذا الأمر ويضمرون نية السرقة.

وظفت الرواية شخصية "ماركس" لتثبت أن ما حدث في الجزائر من ظلم واستعباد وقتل تعجز عن وصفه كل المشاريع الفلسفية الأوروبية، فـ "ماركس" لم يعتد على هذا النوع من الظلم، فكيف يتقبّل التناقض الذي حدث على أرض الجزائر، فالعامل تسلب منه أرضه أولا، ثم تسلب منه حياته إذا سولت له نفسه أن يقتات على فتات هذه الأرض من المحاصيل التي أصبحت ملكا للمستعمر جورا وظلما.

(1) فيصل الأحمر: العشاء الأخير لكارل ماركس، مصدر سابق، ص120.

برّر الكاتب على لسان "ماركس" -في أكثر من موضع- أن المرض كان حائلا بين "ماركس" و"الكتابة" عن ظروف العمال القاهرة في الجزائر تحت سلطة الإدارة الفرنسية، «ستقول لي كل هذا ولكنني سأقول لك إنها حالة فريدة تحتاج مني عمرا لم يعد المرض يمنحني إياه كي أكتب عن خصوصيات البروليتاريا الجزائرية.

أبقى مستغربا من عدم اندلاع ثورة عارمة في هذه البلاد»[1]. تنبأ "ماركس" بثورة الجزائريين ضد المحتل الفرنسي عندما لاحظ ظروف العمال القاهرة، ووحشية المحتل الغاشم اتجاه الأهالي في الجزائر؛ لأن المحتل كان يتفنن في تطبيق أنواع العقوبات على سكان الأرض مما ولّد غضبا وسط الأهالي.

تعجب "ماركس" مرارا من عدم قيام ثورة في الجزائر، لأن ظروف العمال كانت قاسية، وبطش الاستعمار ووحشيته أصبحت لا تطاق. «تُراه الخوف من آلة الاستعمار التي رأوا جيدا ما يمكنها فعله في الثلاثين سنة الأخيرة؟ تلك الثورات التي تحدثنا عنها سواء هنا أم حتى في الهند كان إيقافها يمر دوما بدرجات عالية من القسوة. أفكر في كتاب جديد عن الجزائر أسميه نقد العقل الاستعماري. أفكر فيه جديا. ولكن الصحة قد تخونني»[2].

إن ما يجعل "ماركس" يصف ظروف البروليتاريا في الجزائر بالخاصة جدا هو ظروف العمال القاهرة، وأجورهم التي لا تكفي لسد جوع أسرهم وأطفالهم، لأن المحتل الفرنسي كان يصادر أراضي الأهالي ويستغلهم في العمل بأجور زهيدة رغم أن الأرض هي أراضيهم المسلوبة.

دفع الاستعمار الفرنسي للجزائر بـ "ماركس" إلى مراجعة مبادئه حول علم الاجتماع، وحول صراع الطبقات في المجتمع. واكتشف "ماركس" «أن التاريخ ليس درسا في الاخلاق»[3]. لأن

(1) فيصل الأحمر: العشاء الأخير لكارل ماركس، مصدر سابق، ص119.
(2) المصدر نفسه، ص104.
(3) المصدر نفسه، ص143.

تناقضات الحضارة الأوروبية حول ما تدعو إليه وما يحدث من ظلم على أراضي المستعمرات دفع "ماركس" إلى إعادة ترتيب حساباته، «كل هذا لا مكان له في سوسيولوجيا السطوح التي ندرسها ونُدرّسها لأبناء الطبقة الراقية ممن لا يفهمون كلمات مثل: الجوع، التضحية، الوطن، العدالة الاجتماعية، حقوق الضعفاء، الذاكرة الشعبية، الحساسية الدينية، التساوي في الفرص، حريه التعبير، حقوق المرأة، ضرورة التعليم للجميع، المبدأ الجمهوري.

لابد من سوسيولوجيا الأعماق»[1]؛ ففلسفة "ماركس" وقفت عاجزة عن تفسير ما حدث في بلدان المستعمرات، فشتان بين من يثور بهدف تحسين ظروف العمل، وبين من يثور ضد من سلبه حق العيش على أرضه في سلام.

إن فلسفة "ماركس" صادرة عن ظروف قهر أقل ظلما إذا ما قورنت بوحشية الفعل الاستعماري، الذي لا يفرق بين الحيوان والإنسان في معاملته للأهالي. فحقيقة ما حدث في الجزائر يحتاج الى فلسفة تمتلك شجاعة قول كل شيء، والتعبير عن حقيقة ما حدث دون تزييف، وتوجيه أصابع الاتهام للجاني الحقيقي. لكن ما حدث أنّ من امتلك المعرفة كان يمتلك القوة، فسخر الفلسفة والعلم لطمس الحقيقة، وتفسير الاستعمار على أنه نشر للمدنية وقيم الحضارة الغربية في المجتمعات البربرية والهمجية.

احتاج مشروع تمدين الهمج إلى القوة في ردع التصرفات الثورية التي وصفت بأنها ردة فعل عدوانية صدرت من إنسان بدائي، وحيوان مفترس لم يروض بعد، لكن جهود ترويضه كان تنشد هدفا أسمى هو سلب خيرات البلدان؛ فالبدان المستعمِرة منحت نفسا حق الوصاية على الشعوب المستعمَرة التي وصفت بالدونية، وصنفت في مرتبة أقل مقارنة بالشعوب الغربية التي وصفت نفسها بالمتحضرة.

(1) فيصل الأحمر: العشاء الأخير لكارل ماركس، مصدر سابق، ص145.

نصحت "جيني" "ماركس" بعدم السفر إلى الجزائر قبل موتها قائلة: «

الجزائر؟

سمعت عنها ألف حكاية جميلة. ومائة ألف حكاية فظيعة. بلاد المتناقضات كلها. تاريخ عظيم وحاضر بائس. لن تعجبك. أؤكّد لك أنك سترى ما نعرفه جيدا في المستعمرات من غياب للإنسانية. ومن قسوة في التعامل مع الأهالي.

الاستعمار هو الابن غير الشرعي للرأسمالية التي كنت قد جعلت حياتك كلها، وأفكارك جميعا، بمثابة صاروخ موجه صوبها لهدمها عن آخرها.

سوف ترى في مضيفيك – الذين سيبتسمون لك ابتسامه المتحضرين – شياطين ووحوشا يقهرون الأبرياء لأجل استغلال خيرات بلادهم»[1]، لخصت "جيني حقيقة الاستعمار، ووصفته بأنه الابن غير الشرعي للرأسمالية، وحذرت ماركس بأن من سيحسن ضيافته في الجزائر هو العدو نفسه الذي حاربه طوال حياته؛ لأن فرنسا المتحضرة ستحاول شرح ما يحدث في المستعمرات بأنه شر لابد منه؛ فهي تدّعي أنها حملت على عاتقها مهمة تمدين الأهالي في الجزائر.

كانت "جيني" تذكر "ماركس" أن «البرجوازية مجرمة لأنها تفلسف عدوانها.. تبرر للعالم حقها في أن يكون العالم خادما لها.. تسرق وتعتدي، ثم تدرس أبناء الضحايا بأن آبائهم هم المذنبون. البرجوازية المنتصرة التي في قرننا المجنون هذا ستظل تؤجل الحلول الفعلية للمأزق الحضاري الذي نعيش فيه منذ الثورة الفرنسية»[2]؛ أماط هذا المقطع اللثام عن حقيقة البرجوازية، التي تتقن لعبة تجميل صورة الاستعمار، من خلال كتابة تاريخ مغلوط حول حقيقة الوجود الاستعماري، ومن خلال تزييف الحقائق باستخدام العلم والمعرفة كسلاح يبرر شرعية الوجود الاستعماري في الجزائر.

(1) فيصل الأحمر: العشاء الأخير لكارل ماركس، مصدر سابق، ص186.

(2) المصدر نفسه، ص187.

كتبت الرواية تاريخا مضادا للتاريخ الرسمي الذي كتبه المحتل الفرنسي، وأعادت طرح أفكار "ماركس" وربطها بالاستعباد، والظلم الممارس في حق طبقة العمال في الجزائر، هذه الأخيرة لا تشبه البروليتاريا العالمية؛ لأن الطبقة العاملة في بلدان المستعمرات شُحنت مع المواد الخام إلى فرنسا خدمة للثورة الصناعية، أما بقية العمال فسلبت منهم أراضيهم وحوِّلوا لخدمة هذه الأراضي بأجر زهيد تحت سلطة الإدارة الفرنسية، التي كانت تقتل كل من يسرق لسد رمق أطفاله الجائعين.

خامسا: المثقف والسلطة

تجلت صورة المثقف في الرواية من خلال الشخصية الرئيسية التي اختار الكاتب أن يعبر من خلالها عن قناعاته، ومواقفه السياسية والنقدية، وكذا أفكاره الأيديولوجية؛ فقد كان "ماركس" نموذج المثقف المغضوب عليه من طرف السلطة، التي مارست عليه كل أنواع النفي والإقصاء لأنه قدم نقدا للحضارة الغربية، من خلال تعرية مزاعم الفكر التنويري، ونقد البرجوازية الغربية والانتصار لطبقة البروليتاريا، التي تبوأت مكانة دونية في المجتمع الغربي.

اختار "ماركس" معارضة السلطة والعيش في الهامش منبوذا فقيرا، فكان نموذجًا للمثقف الحر الذي لم يرضخ لإغراءات السلطة السياسية، حتى ولو أدى به هذا التمرد إلى الموت جوعا. فقد كلفه تمرده موت أطفاله الثلاثة بسبب الفقر ونقص الدواء، «وصفت زوجته الأيام الصعبة في خطاب إلى صديق قالت: أطفالنا الثلاثة يرقدون على الأرض ونحن جميعا نبكي الملاك الصغير الذي كان جسده بلا حياة... وهرولت – والأسى في قلبي إلى مهاجر فرنسي... ورجوته أن يساعدنا للضرورة الملحة. فأعطاني في الحال جنيهين بتعاطف أخوي عميق. وقد استخدمت هذا المال في شراء كفن ترقد فيه طفلتي الآن في سلام»[1] .

غادر "ماركس" ألمانيا بسبب أفكاره، واضطر إلى السفر إلى فرنسا ثم إلى لندن، ومنع "ماركس" من دخول ألمانيا بسبب عدائه مع "بسمارك"، وقد أشارت الرواية إلى علاقة "ماركس" بـ

(1) ريوس: أقدم لك ماركس، تر إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د.ط)، 2001.

"بسمارك" الذي كان رجلا سياسيا برجوازيا. جاء على لسان جيني: «هكذا سيكون الأولاد أكثر استعدادا لعيش حياتهم اللندنية بعد أن منعنا بسمارك وكلابه من وطء الأراضي الجرمانية والأراضي الحليفة لها، منعا باتا يعرضنا للشنق لو خالفناه.»[1]؛ فـــ "ماركس" مثل نموذجا عن المثقف المتمرد على السلطة السياسية. فكانت عقوبته هي الطرد من ألمانيا والتهديد بالقتل. وسبب هذه العداوة هو خوف "بسمارك" من أفكار "ماركس" المعادية للبرجوازية في المجتمع الجرماني، والداعية إلى الثورة على النظام الرأسمالي والطبقات الحاكمة التي تستعبد العمال في المصانع وتمنحهم أجورا زهيدة في ظل ظروف العمل القاهرة.

تجلت ثنائية المثقف والسلطة أيضا في شخصية الطبيب "شوليي" الذي كتب مقالا معارضا للسلطة الاستعمارية، مما أدى إلى معاقبته بإبعاده عن بلده، «سيبعدونه عن الجزائر. فعلت كل ما في وسعي. مستشارو الحاكم غاضبون جدا. وصلتهم أخبار سيئة عن المناطق الثلاث هنا. الأهالي مستعدون للثورة في أي وقت. أؤكد لك مسيو ماركس أنني فعلت ما استطعت فعله، وبطرق لا يمكنك تخيلها أصلا، من أجل الوصول إلى تخفيف العواقب على الطبيب الشاب. وصلت الإدارة إلى أفضل حل فيما يخصه»[2]؛ فالمثقف الذي تريده السلطة هو المثقف الذي يوظف قلمه لخدمتها، حتى لو دفعه هذا إلى التخلي عن قناعاته ومبادئه، لكن الطبيب "محمد شوليي" خان الإدارة الفرنسية التي تتلمذ في جامعاتها، ووظف قلمه لمحاربتها.

كان الطبيب نموذجا للمثقف الهجين الذي جمع بين الثقافتين الفرنسية والجزائرية، لكن عِرقه الجزائري انتفض ضد بشاعة ما يحدث في الجزائر فاختار أن يقول الحقيقة، وأن يكشف جرائم الاستعمار الفرنسي ضد الأهالي، فحكمت عليه الإدارة الفرنسية بالقتل، لكنه نجى بسبب ثروة ونفوذ أعمامه، وأُبعد للعمل بعيدا تحت رقابة خاصة لمدة خمس سنوات.

(1) فيصل الأحمر: العشاء الأخير لكارل ماركس، مصدر سابق، ص 46.
(2) المصدر نفسه، ص 157.

كشفت الرواية عن صراع الطبقة المثقفة مع السلطة الاستعمارية من خلال فئة مثقفة يطلق عليها اسم "جماعة الأساسيين"؛ هذه الجماعة التي أبدى "ماركس" اهتمامها شديدا بها منذ أن علم بها، «كانت نشطة منذ عشرين سنة أو أكثر. جماعة ذات ميول ثورية. على الطريقة البرودونية وطريقة باكونين. ويعملون كجماعة سرية. اشتدت شوكتهم على أيام ثورة المقراني هنا بالجزائر، منذ عشر سنوات أو أكثر. ساندوا الثورة كثيرا. كانوا يوزعون مناشير صغيرة بشكل سري تتقصد إدانة ما تفعله الجيوش الفرنسية منذ نصف قرن أو أكثر من ذبح وتقتيل، وأكثروا الحديث عن قانون سلب ملكية الأراضي الذي أحدث هرجا كبيرا، ويمكن اعتباره السبب المباشر في مجموعة كبيرة من الثورات هنا وهنالك. الخلاصة أن الإدارة هنا لا تسمح حتى بالحديث عن الأمر»[1] ، كانت هذه الجماعة السرية تزعج السلطة الاستعمارية آنذاك، لأنها استطاعت الحديث عن حقيقة ما يحدث في الجزائر دون خوف من الرقيب الممثل في السلطة الاستعمارية .

تقمصت جماعة الأساسيين دور المثقف الذي قرر قول الحقيقة للسلطة دون خوف، لكن جزاء هذه الجماعة كان الحصار، «هنالك حصار كبير كان مسلطا عليهم. لم تكن عين الإدارة والأمن عليهم تنام قط. وانتهى الأمر بقوائم للمغضوب عليهم. ثم بدؤوا يعيدون توجيههم في مناصب عملهم، شيئا فشيئا، من أجل تفريق شملهم. وهي طريقة ناجعة لمعاقبة الأخطر من بينهم»[2]، ترجمت هذه الجماعة المثقفة الصراع الدائم بين المثقف والسلطة؛ فالسلطة تخشى المثقف الذي يتعمد كشف الحقائق والزيف الذي تروج له، وتسعى بكل الطرق لإسكات أصوات المعارضة، كما فعلت السلطة الاستعمارية مع جماعة الأساسيين، حيث حاولت إضعافهم بتشتيتهم وتفريقهم، خوفا من الحس الثوري الذي تبنته هذه الجماعة.

أبدى "ماركس" -نموذج المثقف الثائر- اهتماما بالغا بجماعة الأساسيين، وطلب من الطبيب "محمد شوليي" أن ينظم له لقاء مع أحد أفراد هذه الجماعة، «هل يمكنني أن ألتقي بأحد

(1) فيصل الأحمر: العشاء الأخير لكارل ماركس، مصدر سابق، ص97-98.
(2) المصدر نفسه، ص 101.

النافذين في الجماعة. لي مجموعة من الأسئلة أود طرحها عليه. هذا التنظيم مهم جدا بالنسبة لي. أود كتابة شيء حولكم»[1]، إن سبب اهتمام "ماركس" بجماعة الأساسيين هو تطابق التوجهات الثورية لكلا الطرفين؛ فـ "ماركس" عاش حياته كمثقف معارض لكل أنواع الظلم والاستبداد، التي كانت تمارسها السلطة باختلاف أشكالها وصورها في المجتمع؛ فهو المثقف المنبوذ والثوري الذي عانى من النفي والطرد والتضييق؛ بسبب أفكاره التي وجهت لكشف كل أنواع التسلط والتهميش المطبق على الفئات الضعيفة في المجتمع.

سادسا: مساءلة تاريخ الفلسفة وفلسفة التاريخ

ركزت الرواية على مساءلة التاريخ الفلسفي وفلسفة التاريخ، وبدأت بنقد "ماركس" للفيلسوف الألماني "هيجل"، الذي كان فيلسوفا نخبويا في انتمائه؛ بسبب وظيفته الحكومية التي أعمت بصره عن فكرة الصراع الطبقي، على عكس "ماركس" الذي كان ينتمي إلى الشعب، وهذا مكنّه من التنبه للصراع القائم بين الطبقات الاجتماعية.

كان "هيغل" قدوة "ماركس" -في بداياته- لكن "ماركس" تنكر لأفكاره؛ بسبب فكره الثوري الذي لم تقنعه الفلسفة الهيغلية، جاء على لسان "جيني"، «هيغل الذي وصفته بأنه تماما مثل بحيرة فكتوريا بالنسبة إلى أخطاء التقدير.. إليه يفيء كل العالم الفلسفي ومنه ينحدر نهر "نيل" الخطأ، أكبر أنهار التهافت البشري»[2]؛ فـ "ماركس" كان ينتمي إلى اليسار الهيجلي، حيث أدخل فكرة الصراع الاجتماعي بين السيد والعبد وبين أرباب العمل والعمال على فلسفة هيغل، الذي كان همّه مناقشة صراع الأفكار بدل صراع الطبقات الاجتماعية.

كان "ماركس" من السباقين إلى نقد أفكار "هيجل" الروحية، حيث كان يعتقد «بأن الفلسفة تربح قليلا لو التصقت أكثر بالعلاقات بين الناس، أكثر قليلا على كل حال من عكوفها

(1) فيصل الأحمر: العشاء الأخير لكارل ماركس، مصدر سابق، ص 102.
(2) المصدر نفسه، ص 17.

على العلاقات "الجدلية" بين الأفكار على مر الأزمنة»[1]، أراد "ماركس" أن يقوّم ويصوب الفكر الهيجلي ويضعه في المسار الصحيح، من خلال اختصار فلسفة التاريخ في الصراع الطبقي بدل الصراع الروحي القائم على الأفكار كما صاغ هيجل، وهو يرى أن مهمة الفلسفة ليست صياغة أفكار تبقى حبيسة الكتب، بل على الفلاسفة أن يلتفتوا إلى حل مشاكل البشرية كما فعل "ماركس".

كشفت الرواية عن شجاعة "ماركس" في صياغة أفكار جريئة عن نهاية التاريخ؛ فماركس أحدث ثورة على الديالكتيك الهيجلي، وقدم نقدا جريئا للفلسفة الغربية؛ فهو يرى أن التاريخ يحكمه الصراع بين الطبقات، ويقترح حلول الشيوعية مكان البرجوازية؛ لأن هاجسه الأول كان نقد الفكر البرجوازي الغربي، «منذ نصف قرن تريد كسر عنق التاريخ. نهاية التاريخ. نهاية الإنسان. البتّ الجدري مع الماضي. التخلص من التناقض البشري الذي تمثله البرجوازية خير تمثيل.. كلها عناوين كنا نخافها في دخيلتنا. كنا نماشيك على وجل.. مع تشكك مستمر في نجاح المهمة»[2].

استحضرت الرواية أشد الأفكار الفلسفية جدلا، وانتقدت الماركسية، وأضاءت جوانبها على لسان "ماركس"، وكان استدعاء هذه الشخصية التاريخية فرصة لانتقاد الأوضاع الراهنة في المجتمعات العربية، جاء على لسان "ماركس": «الخطأ الكبير الذي وقع فيه هيجل كان الثقة في الدولة. والخطأ الكبير الذي وقعت فيه أنا هو الثقة الكبيرة في قدرة الوعي الشعبي على إحداث الثورة»[3]، وفي هذا إحالة على فشل ثورات الربيع العربي، وقبلها فشل الثورة البلشفية، لأن الطبقة العاملة أو الوعي الشعبي يتبنى ويفتعل الثورة من أجل الثورة، دون وضع خارطة للتغيير بعد الثورة .

ناقشت الرواية مركزية "ماركس"، وتنكره لكل الثورات التي قامت باسمه، أو جسدت أفكاره، «كل ما أفعله هو أنني أحاول أن أتامل سبب وقوفك ضد جل الثورات التي تشبه أن

(1) فيصل الأحمر: العشاء الأخير لكارل ماركس، مصدر سابق، ص21.
(2) المصدر نفسه، ص 18.
(3) المصدر نفسه، ص151.

تكون تحقيقا لبرنامجك الســـياســـي الذي نعلم أنا وأنت بأنه غير موجود، وأنه، إن وجد وسمي ماركسية، فإنك ستكون غير ماركسي كما قلتها وكتبتها من قبل.

لا تستطيع أن تكون ماركسيا لأن الظرف التاريخي الذي يتماشى مع الماركسية ليس جاهزا، ولن يجهز إلا بعد مراحل عديدة بمعارك عديدة»[1]؛ يرى"ماركس" أن تطبيق أفكار الماركسية يحتاج إلى دراسة وتمهل؛ لأن أفكاره لم تنضج بعد، ولكن شريحة كبيرة من الثوريين والراغبين في التغيير تبنوا أفكاره.

تنكر "ماركس" للأفكار الثورية التي يتبناها شـعوب العالم دون تخطيط لما يلي الثورة، «اليوم الموالي ليوم انتصـار الثورة. الغالب هو أننا نسـتيقظ بعد الثورة فنجد أنفسـنا نعيش في عالم ما قبل الثورة. كل شيء في الغد الجديد يشبه الأمس المغضوب عليه في كل شيء. الغد الأفضل يصنع من عجين الأمس الأسـوأ. على ثوريي القرن القادم أن يفكروا في الأُطر التنظيمية والقانونية لهذا الأمر. هذا ما كتبته في آخر مقال كتبته قبل مجيئي إلى الجزائر»[2] .

وهذا ما حدث لكل شعوب العالم التي انجرت وراء حمى التغيير والثورة على كل شيء، دون تخطيط لمسـتقبل عالم ما بعد الثورة؛ فالشـعب المظلوم يمكن أن يثور على مغتصـب أرضـه، والعامل يمكن أن يثور على ســيده، لكن نجاح الثورات مرهون بوضــع برنامج ما بعد النصــر الذي يحدد خارطة الطريق التي سيسلكها الشعب الثائر.

(1) فيصل الأحمر: العشاء الأخير لكارل ماركس، مصدر سابق، ص108.

(2) المصدر نفسه، ص 175-176.

سابعا: "العشاء الأخير" مأدبة الفكر الماركسي

تحولت مأدبة الطعام ورشف النبيذ الجزائري في عشاء "ماركس" الأخير إلى مأدبة فكرية، تم فيها تقييم أهم أفكار "ماركس"، كفكرة الطبقية –مثلا– التي رأى المثقف الإنجليزي أنها شر لابد منه، «فكرة الطبقات والصراع الطبيعي التي تبنى على الدعوة إلى هدمها جل أفكارك ليس جديدة على البشر. لهذا فهم يتقبلونها ويجدون لها حلولا طورا بعد طور. ولا أريد أن أصدم حضرتك فأقول لك إنني كلما نظرت في التاريخ وجدت الناس طبقات»[1]، اجتمع كل من حضر المأدبة على إحراج "ماركس" وإقناعه بأن أفكاره طوباوية، وأنه ينشد المثالية بدعوته إلى التخلص من الطبقية في المجتمع، والانتصار لطبقة العمال على حساب أرباب العمل، بتخلصه من فكرة الملكية الخاصة والمرور بها إلى تجسيد حلم الملكية الجماعية، والتخلص من البرجوازية المقيتة .

تواطأ الحضور على إقناع "ماركس" أن أفكاره تحتاج قرونا لتتجسد على أرض الواقع، وسخروا من أحلامه وثوريته الحالمة، لكنهم في دواخلهم كانوا يحمدون «الرب على أن الناس هنا إما جاهلون بك وبأفكارك، أو متهيبون من سمعتك الدينية. لو قرأ الجميع كتبك لاقتيد أغلبنا إلى المقصلة مسيو ماركس»[2]؛ فالحضور كانوا يعلمون أن وجودهم على أرض الجزائر هو جريمة وليست وصاية أو إعمار –كما يسمونه– كما أنهم كانوا ممتنين أن المستعمَرين لا يقرأون لـ "ماركس" بسبب ديانته اليهودية أولا، وانشغالهم بسد جوع أطفالهم، ومجابهة القوانين الإجرامية المطبقة عليهم من طرف الإدارة الفرنسية، التي كانت تخشى أن يثور هذا الشعب ليسترد أرضه المغتصبة.

حاول الحضورُ –أيضا– إغاضة "ماركس" وإقناعه أن أفكاره سيعتنقها الهامش الاجتماعي (ممثلا في النساء والعمال الفقراء أو المهاجرين)، «اشتراكي ألماني. أو مهاجر يحلم بعالم مختلف

(1) فيصل الأحمر: العشاء الأخير لكارل ماركس، مصدر سابق، ص 166.
(2) المصدر نفسه، ص 169.

للأكثر ثورة على الأوضـــاع: الأقليات المهاجرة والنســـوة اللواتي لا يعين ما يقلنه. الثورة النســـائية عدوى تأتينا من فرنسا أيضا»[1].

وجد "ماركس" نفســـه في مواجهة المركزية الغربية المقيتة التي تتغذى على ســـلطتها وأموالها، وتتوسع على حساب الشعوب المهمشة والمستعمرين الذين مارست ضدهم أبشع أنواع القتل والإبادة. كل هذا أوجدته أسواق أوروبا ومصانعها النهمة، التي كانت تطلب مزيدا من المادة الخام التي كانت البلدان المستعمرة مصدرا لها .

لم تكن أفكار "ماركس" لتوقف مشـــروع المد الإمبريالي الأوروبي، الذي اجتمعت القوة والمعرفة الغربية لتعززه وتمنحه شـرعية لممارسـة المزيد من الجرائم تحت سـتار تمدين الآخر الهمجي، الذي يدفع ثمن دخوله الحضارة بعد أن كان غارقا في البداوة والوحشية .

في نهاية الرواية آثر الكاتب أن ينقل لنا حكمة "ماركس" الأخيرة عن موقفه من الاستعمار الفرنسي، فعندما طلب "ماركس" من صديقه أن يكتب كتابا عن الحروب التي شارك فيها، أجاب "شـوز" قائلا: «تعلم جيدا سـيد ماركس أن الذين يكتبون إنما يحركهم الفرح. حتى حينما يكتبون عن أشياء حزينة. هم في الداخل فرحون بذلك الحزن. الذي يتعذب يحاول النسيان. لهذا لا يكتب الجزائريون كتباً. هم يصمتون في انتظار مرورنا واندثارنا. ولا يكتبون شيئا عنّا وعن مآسيهم التي نحن سـببها على أمل ألا يتذكرونا في المسـتقبل»[2]، كانت مواقف "شـوز" –على امتداد صـفحات الرواية– اعتذارا غير مباشر عن الجرائم الوحشية التي مارسها الرجل الأوروبي في بلدان المستعمرات؛ فهذا الرجل أدرك متأخرا بشاعة ما اقترفه بحجة التمدين، وفضح الحركات الاستعمارية التي تورطت في أفعال لن ينساها التاريخ البشري.

(1) فيصل الأحمر: العشاء الأخير لكارل ماركس، مصدر سابق، ص 171.

(2) المصدر نفسه، ص190.

أدرك شوز –متأخرا– أن أرواح الأبرياء ستطارده طوال حياته، وأن سكان المستعمَرات سيفعلون أي شيء لتجاوز بشاعة المد الإمبريالي الذي تسبب في سفك دماء الأبرياء، واستعباد شعوب البلدان المستعمرَة، ونهب خيرات أراضيهم، لكن –شوز– كان مخطئا في اعتقاده أن الجزائريين سينسون الاحتلال الفرنسي؛ لأن السرد المحلي تبنى عملية كتابة تاريخ مضاد للتاريخ الفرنسي، وسعى إلى توثيق جرائم فرنسا في الجزائر. وهذا ما فعلته رواية "العشاء الأخير لكارل ماركس"، التي أثبتت أن التاريخ ليس درسا في الأخلاق.

وفي الأخير يمكن القول إن رواية "العشاء الأخير لكارل ماركس" هي رواية ماركسية بامتياز؛ لأنها حاولت تبرير سوء الفهم الذي أشاعه أعداء "ماركس" عن الإرث الفكري الماركسي، وأسقطت التهم الموجهة لهذه الشخصية الثورية التي كانت نموذجا للمثقف الحر الذي وظف قلمه للدفاع عن الضعفاء والمهمّشين في كل بقاع العالم.

كانت الرواية دعوة صريحة إلى إعادة قراءة الفكر الماركسي، كما أنها مساءلة للتاريخ الكولونيالي من خلال استدعاء أهم أفكار "ماركس" عن الثورة والتاريخ؛ فالكاتب تعمّد محاكاة أفكار "ماركس" ليمنح قلمه جرأة التعبير، وحرية التفكير في كشف مزالق الفكر التنويري الغربي الذي خدم المد الإمبريالي.

الخاتمة

الخاتمة

وفي ختام هذه الورقة البحثية الموسومة بـــ **"سرد المحاكاة في الرواية العربية المعاصرة من منظور التاريخانية الجديدة"**، التي تناولت فكرة المحاكاة السردية في الرواية العربية المعاصرة من منظور المقاربة النقدية الموسومة بـــ "التاريخانية الجديدة"، كما صاغها "ستيفن غرينبلات" الذي اجترح ممارسة نقدية تقوم على كشف الأفكار الأيديولوجية وبُنى الهيمنة في الخطابات الأدبية، واستثمر جهود "ميشال فوكو" في تحليل الخطاب وربط المعرفة بالسلطة، وكذلك نتائج حقل الأنثروبولوجيا التأويلية. وبناءً على ما سبق يمكن تلخيص أهم النتائج التي توصل إليها البحث في النقاط الآتية:

تُعرف "ما بعد الحداثة" بأنها نقض للسرديات الكبرى، وتشكيك في نظم الفكر الشمولية التي ادعت الوصول إلى الحقيقة. قام فكر "ما بعد الحداثة" على فلسفة الشك كما صاغها "نيتشه"، وتسلح بتفكيكية "جاك دريدا" التي اعتُمدت كمنهج إجرائي لأغلب المدارس النقدية في مرحلة "ما بعد الحداثة"، كـ "النسوية"، و "ما بعد الكولونيالية".

كانت جهود "ميشال فوكو" في تحليل الخطاب مرجعا مهما للنقد ما بعد الحداثي، الذي يهدف إلى كشف حيل السلطة في النصوص الأدبية ونقد الخطابات التي قيّدت حرية الإنسان وجعلته موضوعا للمعرفة. أما فلسفة "ألتوسير" فتلخصت في تقصي حيل السلطة في نشر أفكارها الأيديولوجية؛ فالدولة تنتج نسخا مكررة من الأفراد عن طريق مؤسساتها التي تقدم خدمات مجانية لتضمن ولاء الأفراد وعدم تمردهم.

يعاب على "ما بعد الحداثة" نزعتها الاستهلاكية واتصالها المباشر بالفكر الرأسمالي الذي أنتج مجتمعا استهلاكيا فوضويا ابتكر نوعا جديدا من الاستعمار. كما عاب عليها بعض النقاد إنكارها لقيمة العقل، وهدمها لكل أنماط التفكير الشمولية، وانتقدها البعض في فوضويتها ونزعتها التشاؤمية.

تلخصت محاسن "ما بعد الحداثة" في كشف بنى الهيمنة في المجتمع الحديث ونقدها لكل تفكير نخبوي عرقي؛ فقد استقطب تيار "ما بعد الحداثة" ثلة من المفكرين المنتمين إلى أعراق مختلفة، وقد ساعد هذا التنوع الفكري على اجتراح زوايا نظر جديدة وطرق حديثة في التفكير.

يشترك تيار "ما بعد الحداثة" مع "الدراسات الثقافية" و"النقد الثقافي" في البحث عن حيل السلطة وطرق اشتغالها داخل النصوص والثقافات؛ فنقاد "ما بعد الحداثة" هم نقاد ثقافيون بالدرجة الأولى لأنهم يشتركون في نزعتهم التحررية ورفضهم لكل صور الهيمنة والاستعباد.

تنتمي "التاريخانية الجديدة" إلى حقل "الدراسات الثقافية"؛ وهي حقل معرفي يجمع بين عدة تخصصات، وتبحث "التاريخانية الجديدة" في علاقة الخطابات بالسياقات الثقافية التي أنتجتها، كما تعمل على فضح الخطابات التي تُروّج لأيديولوجيات تخدم السلطة وتعزز هيمنتها.

استمدت "التاريخانية الجديدة" أفكارها من جهود "ميشال فوكو" في تحليل الخطاب، واستعارت من فكرة فرضية لا خطية التاريخ؛ أي الانقطاعات والصراعات التي تحدث فجوات في التطور التاريخي. كما نهلت "التاريخانية الجديدة" من حقل " الأنثروبولوجيا التأويلية" التي اعتبرت الثقافة نصا رمزيا قابلا للتأويل.

تتلخص المفاهيم الإجرائية للنقد التاريخاني الجديد في ربط النص بالسياقات التاريخية والسياسية والاجتماعية التي هيمنت على عصر الكاتب. ومهمة الناقد التاريخاني الجديد هي كشف الصراعات التي تسربت إلى النص عبر الثقافة، وكذلك التعرف على أهم القوى الأيديولوجية المتحكمة في عصر الكاتب.

اتُّهمت "التاريخانية الجديدة" بأنها سليلة الفكر الماركسي؛ فهي نسخة ماركسية ناضجة. كما عاب عليها النقاد ارتباطها المباشر بالسياسة والنظرية التي اعتبرت إرثا مباشرا للمركزية الغربية. لكن

هذه العيوب لا تنقص من هذا الحقل المعرفي الذي امتلك جرأة في الطرح وخاض في المسكوت عنه والمضمر داخل الخطاب التاريخي الرسمي.

غيّرت "ما بعد الحداثة" المفاهيم والإجراءات التي تبناها النقد الشـــكلاني الذي ركز على الجانب اللغوي للخطاب، حيث تبنى نقاد "ما بعد الحداثة" فرضية دنيوية النص الأدبي وامتصاصه لأيديولوجيا عصره، وكذلك ارتباط النص بالأنساق الثقافية السائدة في عصره.

انتصر السرد ما بعد الحداثي للمنبوذ والمهمّش، واستبعد شخصية البطل العظيم واستبدله بالشخصيات الثانوية التي عاشت على هامش التاريخ. كما اعتنق السرد ما بعد الحداثي مفاهيم التشـــظي والتفكيك في كتابة الحبكة الروائية، وتلاعب بالزمن الروائي كثورة على الســـرد الحداثي الذي يعطي المركزية للبطل العظيم ويركز على التراتب الزمني والحبكة الروائية المتماسكة.

اتخذت الرواية العربية المعاصرة من تقنية المحاكاة السردية واستدعاء الشخصيات التاريخية الماضية سبيلا للثورة على القص الحداثي القائم على التجديد. وقد اقترن "سرد المحاكاة" في "قص ما بعد الحداثة" بتقنية روائية جديدة عرفت بـــــ "ما وراء القص" الذي يوظف التمثيل الذاتي بدل محاكاة الواقع الخارجي.

حضرت المادة التاريخية بكثرة في الرواية العربية المعاصرة، وانصرفت الرواية إلى معالجة القضايا الســياســية والاجتماعية والتاريخية في عالمنا العربي، عن طريق كشــف أيديولوجيا العصــر، وغربلة معطيات التاريخ الرسمي، وفضح المضمر والمسكوت عنه في التاريخ.

تبنى "جلال برجس" تقنية الميتاســرد في رواية "نشــيج الدودوك"، التي كتبت على شــاكلة السيرة الذاتية، لكننا نعثر بين ثناياها على سيرة روائية تجسد سرد ما بعد الحداثة. فقد استدعى فيها الكاتب نصــوصــا إبداعية تنتمي إلى الماضــي، وأعاد تقديمها بوعي نقدي جديد، ووضــعها

موضع الشك والمساءلة بعيدا عن الاحتفاء الأعمى بالبعد الجمالي. فسرده هو كشف وتعرية للأفكار الأيديولوجية والأنساق المضمرة في هذه الروايات.

كانت رواية "رجال غسان كنفاني" للروائي المصري "عمرو العادلي" محاكاة صريحة لرواية الفلسطيني "غسان كنفاني" "رجال في الشمس"، وقد اعترف الكاتب في بداية الرواية بأنه تأثر بالكاتب الفلسطيني "غسان كنفاني" فكتب رواية عن روايته، واختار أن يكمل قصة الشاب الفلسطيني "مروان" الذي لقي حتفه في خزان مائي أثناء سفره عبر صحراء الكويت.

راهنت رواية "رجال غسان كنفاني" على كتابة التاريخ الفلسطيني من خلال شخصية "مروان" الذي قضى حياته تائها في الصحراء العربية بحثا مصدر للمال يسد به جوع عائلته. حياة التيه والشتات التي فُرضت على "مروان" هي تعبير صادق عن الحياة التي يعيشها الفرد الفلسطيني الذي اغتصب اليهود أرضه، وأُجبر على العيش في المخيمات. كما عملت الرواية على إنارة جوانب معتمة من التاريخ الفلسطيني، وفضحت تواطؤ العرب مع المحتل اليهودي، وسكوتهم عن الجرائم الوحشية التي اقترفها اليهود في فلسطين.

صورت رواية "رجال غسان كنفاني " وحشية الآخر المستعمِر، وبرعت في نقل وحشية الإنسان ضد أخيه الإنسان في المستعمرات الإسرائيلية. فاليهود استولوا على الأراضي الفلسطينية وغير الفلسطينية، وأقاموا مستوطنات على أراضي "مصر"، واقترفوا أبشع صور الاستغلال والتعذيب الجسدي ضد العمال داخل هذه المستعمرات.

تبنت رواية "رجال غسان كنفاني" لـ "عمرو العادلي" تقنية "السرد المضاد" في ردها على السردية اليهودية المركزية التي تروّج لحق اليهود التاريخي في أرض فلسطين، كما أن الرواية تناولت الشتات الفلسطيني الذي فرضه اليهود على الفلسطينيين بعد اغتصاب أرضهم، بعد أن كان الشتات قدرا لليهودي في كل بقاع الأرض.

قامت رواية "رامبو الحبشي" لـــ "حجي جابر" على محاكاة رحلة الشاعر الفرنسي "رامبو" إلى "الحبشة"، لكن الكاتب تلاعب بثنائية المركز والهامش؛ فأعطى المركزية للمهمّش، وسلب المركز قوته وحقه في رواية قصة سفره. فتحكمت الفتاة الحبشية "ألماز" في خط السرد ورواية القصة هذه المرة.

جسدت رواية "رامبو الحبشي" لـــ "حجي جابر" فكرة "السرد المضاد"؛ فهي رواية للقصة من موقع التابع الممثل في "ألماز" البنت الحبشية التي رافقت الشاعر الفرنسي "رامبو" في رحلته إلى مدينة "هرر" في الحبشة. وقد اختار الكاتب أن تمسك "ألماز" بحبل السرد من بداية الرواية إلى نهايتها، وتحكي لنا عن الوجه الحقيقي لـ "رامبو" الذي لا يختلف في أطماعه عن رجل أوروبي أغراه سحر الشرق فسافر إليه بحثا عن الربح الوفير، لكن هذا السفر كلفه غاليا؛ فقد عاد إلى بلاده مبتور الساق محمولا على الأكتاف.

عالجت الرواية ثنائية المركز والهامش من خلال علاقة "رامبو" بالحبشية التي اختارت أن تكتب قصتها من وجهة نظرها. كما اختارت الراوية "ألماز" أن تكتب عن الجسد والوشم الأنثوي وتحمّله دلالات ثقافية مكثفة؛ فقدمت الجسد الأنثوي المقيد بأغلال الثقافة الشرقية في مقابل الجسد الذكوري التواق إلى الترحال وطي صحاري إفريقيا. غير أن الجسد الذكوري خان صاحبه فغادر العالم الشرقي مبتور الساق محمولا على الأكتاف.

تحكم "رامبو" في علاقة "ألماز" بجسدها؛ لأنها تصالحت معه حين ظنت واهمة أنه يهتم بها كامرأة، لكنها عاقبت جسدها عندما صدّها "رامبو" الذي كان يغريه الجسد الذكوري أكثر من الجسد الأنثوي. أما رغبته في امتلاك "ألماز" وجعلها رفيقة له فقد كان حلما يراود كل رجل أوروبي يرغب في امتلاك أنثى شرقية. وحين تحقق مراد "رامبو" في امتلاك "ألماز"، اختلطت عليه فتوحات البلد وفتوحات الجسد؛ فجسد "ألماز" لا يقل إغراءً عن أرض الشرق التي أسالت لعاب الأوروبيين.

أما رواية "عبد الخالق الركابي" "ليل علي بابا الحزين" فقد قامت على محاكاة القصة التراثية "علي بابا واللصوص الأربعون"، واستعان الكاتب فيها ببطل القصة "علي بابا" ليروي لنا تاريخ العراق الحزين، وقصة اللصوص الذين تناوبوا على نهب خيرات العراق بعد أن توقفت كهرمانة عن سكب الزيت في جرارها.

كتب "عبد الخالق الركابي" في روايته" ليل علي بابا الحزين" تاريخ العراق، وركز على التواريخ المنسية التي أسقطت عمدا من سجلات المؤرخين، فكانت روايته سردا مضادا للسردية العثمانية والبريطانية والأمريكية التي تناوبت على طمس تاريخ العراق الأصلي.

اشتغلت رواية "ليل علي بابا الحزين" للكاتب العراقي "عبد الخالق الركابي" على "التخييل التاريخي"، وكتبت بتقنية "ما وراء القص التاريخي" في محاولة الكاتب إقناع القارئ أن الرواية التي بين يديه هي مسودة رواية لم تكتمل. كما استدعى الكاتب شخصية "علي بابا" ولصوصه لفضح لصوص السياسة والمال في حرب العراق الأخيرة.

مزج الكاتب بين الواقع وبين الخيال في توثيقه للاحتلال الأمريكي للعراق، كما استعاد التاريخ الاستعماري للمنطقة، بدءا بالدولة العثمانية ومرورا بالانتداب البريطاني وانتهاء بكشف الأسباب الحقيقية لقدوم الأمريكان إلى العراق سنة 2003. كذلك ساءل "عبد الخالق الركابي" الراهن العراقي مستعينا بالأحداث التاريخية المدونة في سجلات المؤرخين، وركز على تعرية المسكوت عنه والمضمر في السجلات التاريخية الرسمية. وناقش العلاقة المتوترة بين المثقف والسلطة، من خلال شخصية الراوي الذي دخل السجن بسبب رواياته، التي اتخذت من التخييل وسيلة لمخاتلة السلطة.

جاءت رواية "العشاء الأخير لكارل ماركس" للروائي "فيصل الأحمر" لتتبنى فكرة المقاومة الثقافية، والسرد المضاد للسرد الفرنسي المثقل بالتناقضات والتزييف من أجل شرعنة الوجود

الاستعماري على أرض الجزائر. لكن الكاتب استعان بشخصية "ماركس" ليكتب عن التاريخ الوحشي الذي اقترفه المحتل الفرنسي، وباركته النخبة الفرنسية سليلة الفكر التنويري الزائف.

قدم الروائي الجزائري "فيصل الأحمر" في روايته "العشاء الأخير لكارل ماركس" سردية تاريخية تقوم على التخييل التاريخي، حيث قامت الرواية باستجواب ومحاكمة التاريخ الاستعماري الفرنسي للجزائر، وفضحت الرواية كل أنواع القهر والاستعباد والظلم الذي تورطت فيه النخبة الفرنسية التي باركت الأفعال الوحشية التي ارتكبت في حق الأهالي.

كشفت الرواية مزاعم الفكر التنويري الغربي الذي وعد بتحرير البشر وخدمة الإنسانية، لكنه خدم الحركات الاستعمارية، وانساق وراء البرجوازية المقيتة التي تخفت وراء قناع نشر الحضارة وتمدين الهمج في إفريقيا.

أثبتت الرواية أن التاريخ البشري ملئ بالفجوات والأخطاء، وأن المعرفة استعملت لخدمة السلطة الاستعمارية، وأن ادعاءات النخبة الفرنسية ومزاعمها سقطت أمام أول امتحان؛ فالمثقف الأوروبي نسي ما تعلّمه عندما لامس سحر الشرق وشمسه الدافئة، وذاق طعم النبيذ الجزائري وخيرات الأرض المغتصبة.

ركزت المدونات السردية –التي اشتغلنا عليها في بحثنا– على استدعاء المكون التاريخي ضمن متنها السردي، وتوسلت بتقنية "ما وراء القص" باعتبارها الشكل الروائي المهيمن في مرحلة "ما بعد الحداثة"، كما اعتمدت على المحاكاة الأدبية والتناص التاريخي في حوارها مع نصوص روائية سابقة عليها، واحتفت بالهامش، وصورت صراعه مع المركز الذي تعددت أشكاله ومسمياته.

هذه مجمل النتائج التي توصلنا إليها من خلال بحثنا، الذي نأمل أن يكون قد أفلح في تقديم مقترح جديد لقراءة الأنماط الروائية المحاكية من منظور "التاريخانية الجديدة"، التي تسعى إلى البحث عن تأثير الأيديولوجيا، وصراع القوى السياسية في تشكيل الرواية العربية المعاصرة. فقد

أثبتت "التاريخانية الجديدة" أنها قادرة على كشف الخطابات التي تخدم السلطة، وكذلك الخطابات التي تقوّض بنى الهيمنة، وتعرّي الأفكار الأيديولوجية التي تمررها النصوص تحت غطائها الجمالي.

الملاحق

الملحق رقم 01: جلال برجس

جلال برجس: (من مواليد 03 يونيو 1970 محافظة مادبا بالأردن)، كاتب وروائي وشـــاعر أردني، يعتبر واحدًا من أبرز الأصوات الأدبية في الأردن والعالم العربي. درس هندسة الطيران وعمل في هذا المجال لعشرين عاماً، ولكنه اختار مسار الأدب والكتابة للتعبير عن رؤيته وأفكاره.

بدأ جلال برجس مشواره الأدبي كشاعر، وأصدر عدة دواوين شعرية أثبتت موهبته الأدبية المبكرة. ومع مرور الوقت، انتقل إلى كتابة الرواية، حيث حظي بشـهرة واسـعة وإشـادة من النقاد. تتميز أعماله الأدبية بالاهتمام بالقضـايا الإنسـانية والاجتماعية، وغالبًا ما تستكشـف تعقيدات النفس البشرية والظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة بها.

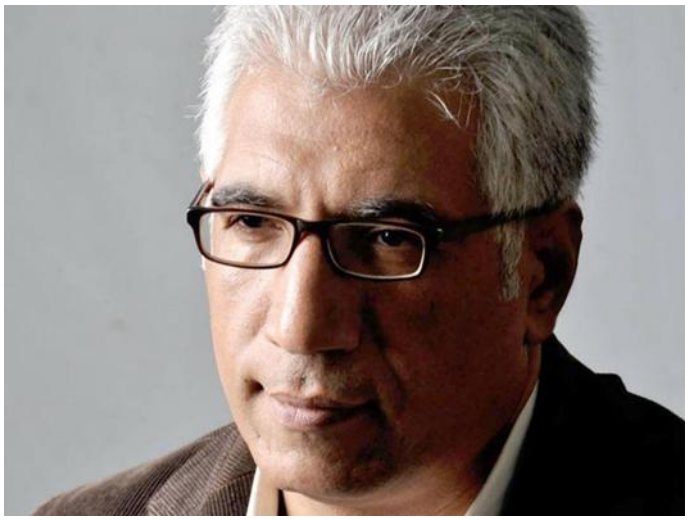
إلى جانب عمله الأدبي، شـــارك جلال برجس في العديد من الفعاليات الأدبية والمهرجانات الثقافية، وأسهم في تعزيز الحوار الثقافي بين الشعوب. يشتهر بأسلوبه السردي المتين ولغته الشعرية الغنية، مما جعله واحدًا من الكتاب المؤثرين في الأدب العربي الحديث.

حاصل على عدة جوائز أدبية وعدة تكريمات من بينها جائزة كتارا، والبوكر، ووسام الملك عبد الله الثاني ابن الحسين للتمييز.

بعض أعماله الروائية:

- الزلزال (مجموعة قصصية) (2012)
- مقصلة الحالم (2013)
- أفاعي النار (حكاية العاشق علي بن محمود القصاد) –فازت بجائزة كتارا– (2016)
- سيدات الحواس الخمس (2017)
- دفاتر الوراق –فازت بجائزة البوكر– (2020)
- نشيج الدودوك (2023).

الملحق رقم 02: عمرو العادلي



عمرو العادلي: (من مواليد 09 ديسمبر 1970 محافظة القاهرة بمصر)، كاتب وقاص وروائي مصري بارز. بدأ حياته الأدبية بكتابة القصص القصيرة والروايات، وسرعان ما لفت الأنظار بأسلوبه الأدبي المتميز والمواضيع التي يناقشها في أعماله. صدر له خمس سلاسل قصصية، وديوان شعري واحد بالعامية، بالإضافة إلى ثمان روايات.

نشر العادلي العديد من الأعمال الأدبية التي حققت نجاحاً كبيراً ونالت استحسان النقاد، وتميز بقدرته على المزج بين الأسطورة والتاريخ في سرد قصصه، مما يجعل أعماله ذات طابع خاص ومثير.

كما أنه شارك في العديد من المهرجانات الأدبية وورش العمل في مصر وخارجها، وأسهم بشكل كبير في إثراء الأدب العربي المعاصر. إلى جانب الكتابة، يعمل العادلي أيضاً كمحاضر ومدرب في مجالات الكتابة الإبداعية، حيث يسعى لنقل خبراته للأجيال الجديدة من الكتاب.

حاصل على عدة جوائز أدبية وعدة تكريمات، من بينها جائزة الدولة التشجيعية وجائزة ساويرس الثقافية.

أعماله الأدبية:

- خبز أسود (سلسلة قصصية) (2008)
- جوابات للسما (سلسلة قصصية) (2009)
- إغواء يوسف (رواية) (2011)
- حكاية يوسف إدريس –فازت بجائزة ساويرس الثقافية– (سلسلة قصصية) (2012)
- كتالوج شندلر (رواية) (2013)
- صباح الخير يا أنا (ديوان شعري) (2014)
- الزيارة –فازت بجائزة الدولة التشجيعية– (رواية) (2014)
- رحلة العائلة غير المقَّدسة (رواية) (2015)
- اسمي فاطمة (رواية) (2017)
- و (سلسلة قصصية) (2017)
- المصباح والزجاجة (رواية) (2017)
- قبل المساء (رواية) (2018)
- رجال غسان كنفاني (رواية) (2020)

الملحق رقم 03: حجي جابر

حجي جابر: (من مواليد 1976 مدينة مصـــوع بإريتريا)، كاتب وصـــحفي إريتري، هاجر إلى المملكة العربية السـعودية في طفولته، حيث تلقى تعليمه هناك. بدأ جابر مسـيرته الأدبية في سـن مبكرة، وحقق شـــهرة واســـعة في العالم العربي بفضـــل رواياته المؤثرة التي تعكس تجارب الإريتريين ومعاناتهم.

بالإضـــافة إلى الكتابة، عمل جابر في مجال الصـــحافة، مما أضـــاف إلى خبرته وقدرته على معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية بعمق وواقعية في أعماله الأدبية.

تتناول روايات حجي جابر عادة موضـــوعات الهوية والانتماء والحنين إلى الوطن، وتتميز بلغتها السلسة وأسلوبها السردي المميز الذي يجذب القراء.

تُرجمت بعض من أعماله إلى لغات عديدة مثل اللغة الإنجليزية، والإيطالية، والفارســـية، والكردية، والعبرية.

حاصل على عدة جوائز أدبية وعدة تكريمات من بينها جائزة الشارقة للإبداع العربي وجائزة كتارا.

أعماله الروائية:

- سمراويت –فازت بجائزة الشارقة للإبداع العربي– (2012)
- مرسى فاطمة (2013)
- لعبة المغزل (2015)
- رغوة سوداء –فازت بجائزة كتارا– (2018)
- رامبو الحبشي (2021)

الملحق رقم 04: عبد الخالق الركابي

عبد الخالق الركابي: (من مواليد 1946 محافظة واسط بالعراق)، كاتب وروائي وشاعر عراقي. يعتبر من أبرز الروائيين العراقيين المعاصرين وله تأثير كبير في الساحة الأدبية العراقية والعربية.

تخرج الركابي من كلية الفنون الجميلة في جامعة بغداد، وعمل في مجالات متنوعة منها التدريس والصحافة والنقد الأدبي. بدأ مسيرته الأدبية بكتابة القصص القصيرة والمقالات النقدية، قبل أن ينتقل إلى كتابة الرواية التي اشتهر بها بشكل كبير.

من أبرز أعماله الروائية "سابع أيام الخلق"، والتي اختيرت من قبل الاتحاد العام للكتاب العرب في دمشق ضمن أفضل عشرين رواية عربية في القرن العشرين، وترجمت إلى الصينية. تتميز رواياته بالعمق الفلسفي والبعد التاريخي، حيث يستلهم أحداثها وشخصياتها من الواقع العراقي الغني بالتنوع الثقافي والاجتماعي والسياسي.

حصل الركابي على عدة جوائز أدبية مرموقة، منها جائزة الإبداع الروائي من اتحاد الأدباء العرب، وجائزة وزارة الثقافة العراقية. تُرجمت بعض أعماله إلى لغات أخرى، مما ساهم في انتشار اسمه خارج العالم العربي.

عبد الخالق الركابي يُعتبر من الأدباء الذين تركوا بصمة واضحة في الأدب العراقي الحديث، حيث تمكن من نقل معاناة الشعب العراقي وآماله وطموحاته من خلال أعماله الأدبية بأسلوب فني رفيع.

بعض أعماله الروائية:

- نافذة بسعة الحلم (1977)
- من يفتح باب الطلسم (1982)
- مكابدات عبد الله العاشق (1982)
- الراووق (1986)
- قبل أن يحلق الباشق (1990)
- سابع أيام الخلق (1994)
- أطراس الكلام (2002)
- سفر السرمدية (2005)
- ليل علي بابا الحزين (2013)
- ما لم تمسسه النار (2016)

الملحق رقم 05: فيصل الأحمر

فيصل الأحمر: (من مواليد 11 يناير 1973 ولاية تبسة بالجزائر)، روائي وشاعر وأكاديمي جزائري، يُقيم في مدينة الطاهير بولاية جيجل. كان من بين أعضاء لجنة تحكيم جائزة الطاهر وطار للرواية في دورتها الأولى، نشر العديد من الدراسات والبحوث والنصوص في مجلات ومواقع جزائرية وعربية وعالمية. يشغل منصب أستاذ كرسيّ الترجمة والتيارات الفكرية بجامعة بومرداس قسم اللغة الإنجليزية بالجزائر.

مُهتم بالخيال العلميّ والفلسفة والدراسات الثقافية، كاتب مجرب مجدد متميز النبرة، تتسم جميع أعماله بطابع تجديدي تجريبي يجمع الأسئلة الراهنة للكتابة مع هواجس فلسفية وتاريخية وسياسية.

حاصل على عدة جوائز أدبية وعدة تكريمات.

له عدة كتب موزعة بين الرواية والشعر والترجمة والفلسفة والدراسات الثقافية.

بعض أعماله الروائية:

- وقائع من العالم الآخر (قصص من الخيال العلمي) (2002)
- رجل الأعمال (2003)

- أمين العلواني (رواية خيال علمي) (2008)
- ساعة حرب ساعة حب (2011)
- حالة حب (2015)
- النوافذ الداخليَّة (2017)
- ضمير المتكلم (2021)
- في البُعد المنسيّ (خيال علمي للناشئة) (2022)

الملحق رقم 06: قائمة الرموز والاختصارات

- ت = توفى
- تر = ترجمة
- ج = جزء
- د.س = دون سنة
- د.ط = دون طبعة
- ص = صفحة
- ط = طبعة
- ع = عدد
- م = ميلادي
- مج = مجلد
- هـ = هجري

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

– القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

– التفاسير القرآنية:

1. أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، ج14، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1348هـ/1964م.

– المصادر:

– المصادر العربية:

2. جلال برجس: نشيج الدودوك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2023.
3. حجي جابر: رامبو الحبشي، دار طباق للنشر والتوزيع، رام الله، فلسطين، ط1، 2021.
4. عبد الخالق الركابي: ليل علي بابا الحزين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
5. عمرو العادلي: رجال غسان كنفاني، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2020.
6. غسان كنفاني: رجال في الشمس، دار منشورات الرمال، قبرص، ط3، 2015.
7. فيصل الأحمر: العشاء الأخير لكارل ماركس، دار العين للنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2024.

- المصادر المترجمة:

8. أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.س).

- المراجع:

- المراجع العربية:

9. أحمد المنياوي: جمهورية أفلاطون (المدينة الفاضلة كما تصورها فيلسوف الفلاسفة)، دار الكتاب العربي، حلب، سوريا، ط1، 2010.

10. أحمد خريس: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

11. أحمد عبد الحليم عطية: جاك دريدا والتفكيك، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

12. أحمد عبد الحليم عطية: ما بعد الحداثة والتفكيك (مقالات فلسفية)، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2008.

13. أحمد عبد الحليم عطية: نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

14. أسامة غانم: تأويلية السرد (المتخيل-التاريخ-المتلقي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2020.

15. أسامة محمد البحيري: الحداثة وما بعد الحداثة في الرواية العربية المعاصرة، دار النابغة للطبع والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2019.

16. الزواوي بغورة: مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، (د.ط)، 2000.

17. السـيد ولد أباه: التاريخ والحقيقة لدى ميشـال فوكو، دار المنتخب العربي للنشـر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

18. أماني أبو رحمة: من الحداثة إلى ما بعد النسـوية (التحول إلى النموذج الفكري ما بعد الحداثي)، دار شهريار، البصرة، العراق، ط1، 2018.

19. إيناس مهدي إبراهيم الصفار: تحولات القيم الجمالية في فن وشم جسد المرأة، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 46، عدد2، ملحق2، 2019.

20. باسم علي خريسان: ما بعد الحداثة (دراسة في المشروع الثقافي الغربي)، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2006.

21. بدر الدين مصـطفى: دروب ما بعد الحداثة، مؤسـسـة هنداوي، المملكة المتحدة، (د.ط)، 2018.

22. بشـرى موسـى صـالح: بويطيقا الثقافة (نحو نظرية شـعرية في النقد الثقافي)، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، العراق، 2012.

23. جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، شـبكة الألوكة، المغرب، (د.ط)، 2011.

24. حسـن ناظم: مفاهيم الشـعرية (دراسـة مقارنة في الأصـول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

25. حسين موسى: ميشال فوكو – الفرد والمجتمع، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، (د.ط)، 2009.

26. خيري منصـور: الاسـتشـراق والوعي السـالب، المؤسـسـة العربية للدراسـات والنشـر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

27. رامي أبو شـهاب: في الممر الأخير (سـردية الشـتات الفلسـطيني منظور ما بعد كولونيالي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2017.

28. ريوس: أقدم لك ماركس، تر إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2001.

29. سامي شهاب أحمد: سرد ما بعد الحداثة (رواية سابع أيام الخلق مفتاحا إجرائيا)، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.

30. سمير خليل: دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي (إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2016.

31. سهيل نجم: في الحداثة وما بعد الحداثة (دراسات وتعريفات)، دار أزمنة، الدوحة، قطر، ط1، 2009.

32. عبد السلام حيمر: في سوسيولوجيا الخطاب (من سوسيولوجيا التمثلات إلى سوسيولوجيا الفعل)، الشبكة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

33. عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2005.

34. عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.

35. عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي (السرد، والإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية)، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

36. عبد الله الغذّامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005.

37. عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2009.

38. عبد الوهاب المسيري: الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان، دار الفكر، دمشق، سورية، ط4، 2010.

39. عمار بلحســـن: الأدب والايديولوجية، المكتبة التقدمية (النجاح الجديدة)، الدار البيضاء، المغرب ط2، 1991.

40. عز الدين المناصرة: علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

41. فاضل ثامر: المبنى الميتاسردي في الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

42. فريد الزاهي: الصورة والآخر (رهانات الجسد واللغة والاختلاف)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2013.

43. كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت (من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

44. مجموعة مؤلفين: الرواية العربية وتحولات ما بعد الحداثة، تحرير: بشــرى البســتاني، مؤسسة السياب، لندن، المملكة المتحدة، ط1، 2017.

45. محمد الداهي: الحقيقة الملتبسة (قراءة في أشكال الكتابة عن الذات)، شركة النشر والتوزيع المدارس، المغرب، ط1، 2007.

46. محمد الشيخ: نقد الحداثة في فكر نيتشه، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

47. محمّد المزوغي: نيتشــه، هايدغر، فوكو (تفكيك ونقد)، دار نيبور للطباعة والنشــر والتوزيع، العراق، ط1، 2014.

48. محمد بكاي: أرخبيلات مابعد الحداثة (رهانات الذات الإنســـانية من ســـطوة الانغلاق إلى إقرار الانعتاق)، دار الرافدين، بيروت، لبنان، ط1، 2017.

49. محمد بوعزة: تأويل النص من الشـــعرية إلى ما بعد الكولونيالية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، ط1، 2018.

50. محمد بوعزة: سرديات ثقافية (من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2014.

51. محمد سالم سعد الله: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2007.

52. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: ما بعد الحداثة (تجلياتها وانتقاداتها)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

53. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: ما بعد الحداثة (تحديدات)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

54. مصطفى عطية جمعة: ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات، الوطن، الهوية)، وكالة الصحافة العربية، الجيزة، مصر، (د.ط)، 2023.

55. ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.

56. نادر كاظم: تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

57. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010.

58. يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي نموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

– المراجع المترجمة:

59. إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 2014.

60. إدوارد سعيد: الثقافة والمقاومة، حاوره ديفيد بارمسيان، تر: علاء الدين أبو زينة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2007.

61. إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، تر: عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، (د.ط)، 2000.

62. ألون مونسلو: دراسة تفكيكية للتاريخ، تر: قاسم عبده قاسم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2015.

63. أنخيل دانييل ماتوس: ما هو أدب ما بعد الحداثة؟، تر: صالح رزق، صحيفة القدس العربي، مؤسسة القدس العربي للنشر والاعلان، لندن، المملكة المتحدة، العدد 9783، 14 يناير 2020.

64. آنيا لومبا: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، تر: محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2007.

65. إيهاب حسن: تحولات الخطاب النقدي لما بعد الحداثة، تر: السيد إمام، دار شهريار، البصرة، العراق، ط1، 2018.

66. بول ريكور: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

67. بيتر كونزمان وآخرون: أطلس الفلسفة، تر: جورج كتورة، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط2، 2007.

68. بيل أشكروفت وآخرون: الرد بالكتابة (النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة)، تر: شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

69. بيل أشكروفت وآخرون: دراسات ما بعد الكولونيالية (المفاهيم الرئيسية)، تر: أحمد الروبي وآخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

70. توماس هايلاند إيركسون وفين سيفرت نيلسون: تاريخ النظرية الأنثربولوجية، تر: لاهاي عبد الحسين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2013.

71. تيري إيغلتون: أوهام ما بعد الحداثة، تر: منى سلام، مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون، مصر، (د.ط)، (د.س).

72. تيم إدواردز: النظرية الثقافية وجهات نظر كلاسيكية ومعاصرة، تر: محمود أحمد عبد الله، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2012.

73. جاك دريدا: استراتيجية تفكيك الميتافيزيقا (حول الجامعة والسلطة والعنف والعقل والجنون والاختلاف والترجمة واللغة)، تر: عز الدين الخطابي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2013.

74. جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.

75. جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.

76. جان فرانسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي (تقرير عن المعرفة)، تر: أحمد حسان، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1994.

77. جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1996.

78. جون ليشته: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا (من البنيوية إلى ما بعد الحداثة)، تر: فاتن البستاني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

79. جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، تر: لطفيّة الدليمي، دار المدى، بيروت، لبنان، ط1، 2016.

80. جيل دولوز: سياسات الرغبة، تر: أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

81. جيل دولوز: نيتشه والفلسفة، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

82. حسين حاج محمّدي: مدرسة برمنغهام ماهيتها ورؤاها في بوتقة النقد والتحليل، تر: أسعد مندي الكعبي، المركز الاسلامي للدراسات الاستراتيجية، بيروت، لبنان، ط1، 2019.

83. ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة (بحث في أصول التغير الاجتماعي)، تر: محمد شيا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

84. ديفيد هوكس: الإيديولوجية، تر: إبراهيم فتحي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2000.

85. رنا قباني: أساطير أوروبا عن الشرق (لفق تسد)، تر: صباح قباني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سورية، ط3، 1993.

86. روبرت إيغلستون: الرواية المعاصرة (مقدمة قصيرة جدا)، تر: لطفية الدليمي، دار المدى، بغداد، العراق، ط1، 2017.

87. ريتشارد وولين: مقولات النقد الثقافي، تر: محمد عناني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2016.

88. ريتشرد هارلند: مافوق البنيوية (فلسفة البنيوية وما بعدها)، تر: لحسن أحمامة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط2، 2009.

89. سارة ميلز: الخطاب، تر: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2016.

90. سايمون ديورنغ: الدراسات الثقافية (مقدمة نقدية)، تر: ممدوح يوسف عمران، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 2015.

91. ستيوارت سيم: دليل ما بعد الحداثة (الجزء الأول: ما بعد الحداثة تاريخها وسياقها الثقافي)، تر: وجيه سمعان عبد المسيح، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2011.

92. شادية دروري: خفايا ما بعد الحداثة، تر: موسى الحالول، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2006.

93. ضياء الدين ساردار: الاستشراق (صورة الشرق في الآداب والمعارف الغربية)، تر: فخري صالح، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2012.

94. غاياتري سبيفاك: هل يستطيع التابع أن يتكلم؟ تر: خالد حافظي، صفحة سبعة للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 2020.

95. غرينبلات وآخرون: التاريخانية الجديدة والأدب، تر: لحسن أحمامة، المركز الثقافي للكتاب، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2018.

96. فريديريش نيتشه: ما وراء الخير والشر (تباشير فلسفة للمستقبل)، تر: جيزيلا فالور حجّار، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

97. فريديريك نيتشه: أفول الأصنام، تر: حسان بورقبة ومحمد الناجي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

98. فريديريك نيتشه: هذا الإنسان، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط1، 2011.

99. فلاديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تر: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، مطابع دار البلاد، جدة، السعودية، ط1، 1989.

100. فنســـنت ب ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

101. فيليب لوجون: السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

102. كانت عمانويل: نقد العقل المجرد، تر: أحمد الشيباني، منشورات دار مكتبة الحياة، ط1، بيروت، لبنان، 1965.

103. كريســتوف باتلر: ما بعد الحداثة (مقدمة قصــيرة جدا)، تر: نيفين عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2016.

104. كريســـتوفر نوريس: نظرية لا نقدية (ما بعد الحداثة المثقفون وحرب الخليج)، تر: عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

105. كليفورد غيرتز: تأويل الثقافات (مقالات مختارة)، تر: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

106. كيت ميتشــل: التاريخ والذاكرة الثقافية في الرواية الفكتورية الجديدة (صــور تلوية فكتورية)، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2015.

107. لويس ألتوسير: تأهيل إلى الفلسفة للذين ليسوا بفلاسفة، تر: إلياس شاكر، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2017.

108. ليندا هتشيون: سياسة ما بعد الحداثية، تر: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

109. مادان ســـاروب: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، تر: خميســـي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (د.ط)، 2003.

110. مجموعة مؤلفين: النقد والمجتمع، تر: فخري صالح، دار كنعان، دمشق، سوريا، ط1، 2004.

111. مجموعة مؤلفين: جماليات ما وراء القص (دراسات في رواية ما بعد الحداثة)، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2010.

112. مجموعة مؤلفين: ما بعد الحداثة (دراسات في التحولات الاجتماعية والثقافية في الغرب)، تر: حارث محمد حسن وباسم علي خريسان، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2018.

113. مجموعة مؤلفين: مسارات فلسفية، تر: محمد ميلاد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2004.

114. ميشال فوكو: حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1987.

115. ميشال فوكو: نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2007.

116. ميشيل فوكو: المراقبة والمعاقبة (ولادة السجن)، تر: علي مقلد، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1990.

117. نك كاي: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1999.

118. واليا شيلي: إدوارد سعيد وكتابة التاريخ، تر: أحمد خريس وناصر أو الهيجاء، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.

119. يان مانفريد: علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2011.

120. يورجين هابرماس: الأخلاق والتواصل، تر: أبو النور حمدي أبو النور حسن، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2012.

– المعاجم:

121. ابن منظور: لسان العرب، مج3، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005.

122. ابن منظور: لسان العرب، مج14، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005.

123. طوني بينيت وآخرون: مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، تر: سعيد الغانمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

124. محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد على للنشر، تونس، ط1، 2010.

– القواميس:

125. الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، الجزائر، ط8، 2005.

– الموسوعات:

126. أندرو إدجار وبيتر سيدجويك: موسوعة النظرية الثقافية، تر: هناء الجوهري ومحمد الجوهري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، العدد 1357/2، ط2، 2014.

127. جيرالد برنس: علم السرد، تر: جمال الجزيري، موسوعة كمبردج في النقد الأدبي (من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ج8، العدد 1045.

128. دانكان سالكليد: التاريخانية الجديدة، تر: دعاء إمبابي، موسوعة كمبردج في النقد الأدبي (القرن العشرون المداخل التاريخية والنفسية)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ج9، العدد 919.

129. عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ج7، ط1، 2016.

130. كريس ويدُن: الدراسات الثقافية، تر: هاني حلمي حنفي، موسوعة كمبردج في النقد الأدبي (القرن العشرون المداخل التاريخية والنفسية)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، الجزء 9، العدد 919.

– المجلات:

131. السيد حافظ الأسود: الأنثروبولوجيا والفولكلور ومناهج التحليل الرمزي، مجلة المأثورات الشعبية، العددان 54/53، يناير أبريل 1999.

132. بيداء حازم سعدون وسارة منديل عجاج: الهوية الإعلامية لذات المؤلف في سرد ما بعد الحداثة (من السيرة الذاتية إلى التخييل الذاتي قناديل جدي وسكاكر جدي لهيثم بهنام بردي مثالا)، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، العراق، المجلد 19، العدد 3، 2023.

133. جون باتنز: الدراسات الثقافية (التاريخ–المادة–المنهج–الأهداف)، تر: لطفي السيد منصور، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 99، 2017.

134. جيونجيفر هرفاي سزابو: التاريخانية الجديدة وشعرية الثقافة، تر: معتز سلامة، مجلة الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، العدد 222، جويلية 2017.

135. خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد 3، 1984.

136. ستيفن جرينبلات: الثقافة والشعرية الثقافية، تر: معتز سلامة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد 99، 2017.

137. عبد النبي اصطيف: ما لنقد الثقافي؟ ولماذا؟، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 99، 2017.

138. عطيات أبو سعود: نيتشه وما بعد الحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد 63، 2004.

139. لويس ألتوسير: الأيديولوجية والأجهزة الأيديولوجية للدولة، تر: عايدة لطفي، مجلة أدب ونقد، القاهرة، مصر، 1987.

140. ماري تيريز عبد المسيح: القراءة التاريخية للنصوص وكتابة النصوص التاريخية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، العدد 67، 2005.

141. موكيش ويليامز: التاريخانية الجديدة والدراسات الأدبية، تر: سناء عبد العزيز، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 99، 2017.

142. نبيلة إبراهيم: قص الحداثة، مجلة فصول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، العدد 4، 1986.

– المجلات الالكترونية:

143. بن بوجليدة عمر: فوكو ورفض الانغلاق في العقل اكتمالا، مؤمنون بلا حدود، 15 أبريل 2017. موقع (https://www.mominoun.com/articles/فوكو-ورفض-الانغلاق-في-العقل-اكتمالا-أو-بين-مراقبة-الجسد-وتدبر-الحياة-4971).

144. غازي سلمان: استنطاق التاريخ في ليل علي بابا الحزين، مجلة الحوار المتمدن، العدد6046، 2018/11/06، https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=617329، 2023/07/08، على الساعة 20:00.

– المواقع الالكترونية:

145. https://www.arabicfiction.org/ar/node/1370، بتاريخ 2023/8/1، الساعة 20:00.

146. الموقع الرسمي لجائزة كتارا للرواية العربية https://kataranovels.com.

147. أماني أبو رحمة: أدب ما بعد الحداثة، موقع أكاديميا https://www.academia.edu/34110388/الأدب_ما_بعد_الحداثي_pdf، يوم 29مارس 2021، الساعة 14:09.

148. جان فرانسوا ليوتار، ويكيبيديا الموسوعة الحرة، https://ar.wikipedia.org/wiki/ يوم: 2020/04/12 على الساعة: 11:00.

149. مدرسة فرانكفورت، ويكيبديا الموسوعة الحرة، https://ar.wikipedia.org/wiki، يوم 2020/04/01 الساعة 14:51.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ – ط
الفصل التمهيدي: مدخل إلى فلسفة "ما بعد الحداثة"	
المبحث الأول: الحداثة (Modernity)	11
أولا: مفهوم الحداثة	11
ثانيا: فلسفات الحداثة	13
ثالثا: نقد الحداثة	15
المبحث الثاني: ما بعد الحداثة (Postmodernity)	18
أولا: تفكيك المصطلح	18
ثانيا: مفهوم "ما بعد الحداثة"	19
1/ "ما بعد الحداثة" و "ما بعد الحداثية"	19
2/ تعريف "ما بعد الحداثة"	21
المبحث الثالث: المقولات الفلسفية لفكر "ما بعد الحداثة"	23
أولا: جان فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard) ونقض "السرديات الكبرى"..	24
1/مفهوم "السرديات الكبرى" (**Metanarratives**) أو (**Master-narratives**)	25
2/ الحكايات الصغرى (**Mini-narratives**)	27
ثانيا: إرهاصات "ما بعد الحداثة" في فلسفة "نيتشه"	29
1/ نيتشه و "ما بعد الحداثة"	29
2/نقد الحداثة في فكر "نيتشه"	31
3/ مفهوم العدمية في فكر "نيتشه"	33

ثالثا: "جاك دريدا" وتفكيك الميتافيزيقا الغربية	35
1/ مفهوم التفكيك (**Deconstruction**)	35
2/ تفكيك الميتافيزيقا الغربية	37
3/ "التفكيك" و "ما بعد الحداثة"	40
رابعا: الخطاب والسلطة في فكر "ميشال فوكو"	42
1/ انمحاء الذوات الفاعلة	42
2/ الخطاب والسلطة	44
3/ مفهوم السلطة عند "ميشال فوكو"	46
خامسا: السلطة والأيديولوجيا في فلسفة "لويس ألتوسير"	51
1/ الذات الفردية والأيديولوجيا	51
2/ الأيديولوجيا وأجهزة الدولة	54
المبحث الرابع: تقييم "ما بعد الحداثة"	58
أولا: النقد الموجه لـ "ما بعد الحداثة"	58
ثانيا: إيجابيات "ما بعد الحداثة"	61
الفصل الأول: "التاريخانية الجديدة" و "الدراسات الثقافية"	
المبحث الأول: الدراسات الثقافية	64
أولا: تعريف "الدراسات الثقافية"	64
ثانيا: "الدراسات الثقافية" و "النقد الثقافي"	66
ثالثا: مركز برمنجهام للدراسات الثقافية	69
1/ نشأة المركز وأعلامه	69
2/ الخلفية الفكرية	70
رابعا: موضوع الدراسات الثقافية	72
خامسا: الدراسات الثقافية تيار معارض	74
المبحث الثاني: التاريخانية الجديدة (New Historicism)	76

أولا: المصطلح	76
ثانيا: مفهوم "التاريخانية الجديدة"	77
1/ ثنائية النص والسياق في "التاريخانية الجديدة"	78
2/ تأثير أيديولوجيا العصر على المؤلف والقارئ	80
3/ مبدأ التفاوض والتفاعل	80
4/ "التاريخانية الجديدة" ممارسة وليست نظرية	81
ثالثا: "التاريخ" في مرآة "التاريخانية الجديدة"	82
رابعا: الفرق بين "التاريخانية التقليدية" و "التاريخانية الجديدة"	84
خامسا: مرجعيات لـ "التاريخانية الجديدة"	86
1/ "ميشال فوكو" و "التاريخانية الجديدة"	87
أ/ مفهوم الخطاب عند "ميشال فوكو"	87
ب/ ثنائية المعرفة والسلطة في فكر "ميشال فوكو"	88
ج/ تجسيد أفكار "ميشال فوكو" في بحوث "التاريخانيين الجدد"	90
2/ علاقة "الأنثروبولوجيا التأويلية" بـ "التاريخانية الجديدة"	93
أ/ التأويل الرمزي للثقافة عند "كليفورد غيرتز"	93
ب/ تبنّي "ستيفن غرينبلات" لمنهج "غيرتز"	94
سادسا: علاقة "التاريخانية الجديدة" بـ "ما بعد الكولونيالية"	97
سابعا: نقد وتقييم	100
1/ تورطها مع الحقل السياسي	100
2/ "التاريخانية الجديدة" نسخة عن الماركسية	100
3/ لا شيء جديد في "التاريخانية الجديدة"	101
المبحث الثالث: علاقة "التاريخانية الجديدة" بـ "الدراسات الثقافية"	102
الفصل الثاني: سرد "ما بعد الحداثة"	
المبحث الأول: سرد المحاكاة (Mimesis narration)	108

أولا: مفهوم السرد (Narration)	108
1/ لغة	108
2/ اصطلاحا	109
ثانيا: تحولات السرد من سجن البنيوية إلى رحاب التأويل.....	112
1/ علم السرديات	112
2/ السرد والحياة	115
3/ دنيوية السرد	116
ثالثا: مفهوم المحاكاة (Mimesis)	118
1/ لغة	118
2/ اصطلاحا	118
3/ تعريف "سرد المحاكاة"	122
أ/ التناص والمحاكاة	122
ب/ المحاكاة الساخرة	123
المبحث الثاني: الإطار المفاهيمي لسرد "ما بعد الحداثة"	127
أولا: الأدب و "ما بعد الحداثة"	127
ثانيا: ما وراء القص (Metafiction)	130
1/ المصطلح والمفهوم	130
2/ "ما وراء القص" و "ما بعد الحداثة"	134
3/ خصائص ما وراء القص	135
4/ ما وراء القص التاريخي	137
أ/ القص والتاريخ	137
ب/ تناصية ما وراء القص التاريخي	140
المبحث الثالث: خصائص سرد "ما بعد الحداثة"	142
أولا: نسف الشكل التقليدي	142
ثانيا: إرخاء العلاقة بين القص والواقع	142

ثالثا: التشظي والتفتت	143
رابعا: تفكك الترابط	145
خامسا: الاضطراب اللغوي (الشيزوفرانيا)	146
سادسا: اضطراب الزمن	147
سابعا: إزالة الحدود بين الشعبي والنخبوي	147
ثامنا: البارانويا	149
تاسعا: الحلقات المفرغة	149
الفصل الثالث: الرواية العربية وأسئلة "ما بعد الحداثة"	
المبحث الأول: "ما بعد الحداثة" في الرواية العربية المعاصرة	152
أولا: سمات الرواية العربية ما بعد الحداثية	152
ثانيا: الهويات الهجينة في السرد العربي المعاصر	153
ثالثا: الرد بالكتابة	155
رابعا: نصية التاريخ وتاريخانية النص الروائي العربي المعاصر	156
خامسا: الرواية النسوية العربية المعاصرة	157
المبحث الثاني: التخييل الذاتي والمحاكاة السردية في رواية "نشيج الدودوك"	159
ملخص الرواية	159
أولا: دلالة العنوان	160
ثانيا: التخييل الذاتي في رواية "نشيد الدودوك"	161
1/ مفهوم التخييل الذاتي (Autofiction)	162
2/ ضمير المتكلم	164
3/ محكي الطفولة	165
المبحث الثالث: تجليات "ما وراء القص" في رواية "نشيج الدودوك"	168
أولا: الرواية عن الرواية	168
1/ التناقض الفكري في رواية " الغريب" لـ "ألبير كامو"	168

2/ الهجنة والذات المستعمَرة (موسم الهجرة إلى الشمال)	171
3/ الكتابة على إيقاع اللحن الأرمني الحزين	175
ثانيا: الانعكاس الذاتي في الرواية	178
1/ استدعاء رواية "مقصلة الحالم"	179
2/ استدعاء رواية "سيدات الحواس الخمس"	180
3/ استدعاء رواية "أفاعي النار"	181
4/ استدعاء رواية "دفاتر الوراق"	182
الفصل الرابع: المحاكاة السردية في الرواية العربية المعاصرة	
المبحث الأول: سرد المحاكاة في رواية "غسان كنفاني"	187
ملخص الرواية	188
أولا: دلالة العنوان	188
ثانيا: محاكاة رواية "رجال في الشمس" لـ " غسان كنفاني"	190
ثالثا: محاكاة شخصيات رواية "رجال في الشمس"	191
1/شخصية مروان	192
2/ شخصية الأستاذ "سليم"	194
3/ شخصية "أم مروان"	195
المبحث الثاني: تجليات "الخطاب ما بعد الكولونيالي" في رواية "رجال غسان كنفاني"	197
أولا: الإزاحة عن المكان	197
ثانيا: صور العنف ووحشية اليهود	199
ثالثا: تداعيات الخطاب الشتاتي في الرواية	202
1/ مفهوم "الشتات"	202
2/ "مروان" نموذج الشتات الفلسطيني	203
3/ حلم العودة	204

رابعا: سرديات حزينة	206
خامسا: حقائق تجلد الذات (موقف العرب من القضية الفلسطينية)	208
المبحث الثالث: تجاذبات المركز والهامش في رواية "رامبو الحبشي"	210
ملخص الرواية	210
أولا: التابع يتكلم	211
1/ مفهوم "التابع" (Subaltern)	211
2/ "ألماز" التابع الذي يروي الحكاية	211
3/ قرار ألماز أن تصبح "رامبو"	213
ثانيا: سحر الشرق	214
ثالثا: فتوحات الجسد وفتوحات البلد (ألماز/الشرق)	215
رابعا: "رامبو" نموذج الرجل الأبيض	218
المبحث الرابع: البعد الأنثروبولوجي في رواية "رامبو الحبشي"	220
أولا: دلالة الوشم كرمز ثقافي	220
ثانيا: الخصوصية الثقافية لسكان مدينة "هرر"	222
1/ البُن الهرَري	222
2/ نبات "القات"	222
3/ الشعائر والطقوس الدينية	224
ثالثا: دلالات الجسد في المتن الروائي	226
1/ أغلال الجسد الأنثوي	226
2/ الجسد الذكوري	229
الفصل الخامس: المتخيل والتاريخ في الرواية العربية المعاصرة	
المبحث الأول: ما وراء القص التاريخي في رواية "ليل علي بابا الحزين"	233
ملخص الرواية	234
أولا: قراءة في العتبات النصية	234

ثانيا: أسئلة "ما وراء القص" في رواية "ليل علي بابا الحزين"	237
1/ الرواية وسؤال النقد	237
2/ نرجسية السرد في رواية "ليل علي بابا الحزين"	240
أ/ السارد المتطفل	240
ب/ الراوي الثاني	243
ثالثا: التخييلي والتاريخي في رواية "ليل علي بابا الحزين"	245
1/ الزمن التخييلي	247
2/ المكان التخييلي (مدينة الأسلاف)	248
رابعا: تشريح مظاهر السلطة في الرواية	251
المبحث الثاني: تسريد التاريخ في رواية "العشاء الأخير لكارل ماركس"	255
ملخص الرواية	255
أولا: قراءة في العنوان	256
ثانيا: نقد العقل التنويري	257
ثالثا: الافتتان بالشرق	261
رابعا: مساءلة التاريخ الكولونيالي	261
خامسا: المثقف والسلطة	268
سادسا: مساءلة تاريخ الفلسفة وفلسفة التاريخ	271
سابعا: "العشاء الأخير" مأدبة الفكر الماركسي	274
الخاتمة	278

الملخص باللغة العربية: يتناول هذا البحث ظاهرة المحاكاة الســـردية في الرواية العربية المعاصـــرة وفق منظور التاريخانية الجديدة؛ وهي توجه نقدي يؤكد على القيمة التأويلية للأدب، ويربط بين النص والثقافة التي أنتجته، ويكشـــف بنى الهيمنة وعلاقات القوة داخل الخطابات والنصوص.

يهدف هذا البحث إلى تقديم مقترح جديد في قراءة "سرد المحاكاة"، باعتباره نمطا روائيا جديدا شاع في أدب ما بعد الحداثة، وارتبط بتقنية "ما وراء القص"، التي أفرزت ســـردا نرجســـيا يقوم على التمثيل الذاتي، والانشـــغال بالصـــنعة الروائية، وكذا تقنية "ما وراء القص التاريخي" التي تجمع بين التخييل والتاريخ.

خلص البحث إلى أن الرواية العربية التي راهنت على ســـرد المحاكاة هي نص ثقافي وســـرد مضـــاد يفضـــح أســـاليب الهيمنة، ويصحح التمثيلات الخاطئة عن طريق إعطاء المركزية للمهمش والمنسي، ويعيد تأويل الماضي بعدسة الحاضر. كما أن الرواية العربية تعمّدت محاكاة الماضـــي التاريخي من أجل امتصـــاص ســـياقاته الثقافية، وإعادة بثها لتثبت أن التاريخ البشري مليء بالأخطاء، وأن التاريخ كتبه القوي وعلى التابع أن يكتب تاريخه الخاص.

الكلمات المفتاحية: ما بعد الحداثة، التاريخانية الجديدة، الثقافة، النص، السلطة، سرد المحاكاة، ما وراء القص، التخييل التاريخي.

.

Abstract : This research deals with the phenomenon of narrative parodis in the contemporary Arabic novel according to the perspective and vintage points of new historicism. It is a critical approach that emphasizes mainly the interpretive value of literature, correlating the text with the culture that produced it, and ends consequently by revealing the structures of domination and power relations within discourses and texts.

Our research aims to present a new proposal in reading the “mimesis narratives”, as a new kind of narrative style that became widespread in postmodern literature, and was linked to the “metafiction” technique, which produced a narcissistic narrative based on self-representation and a specific kind of concern with narrative craft, as well as the values laying deep beyond historical Fiction… which combines in fact fiction and history.

The research concluded that the Arab novel, which relied a lot on this new kind of narratives, is a cultural text and counter-narrative structure that exposes at the end many methods of hegemony, that corrects bad representations by giving centrality to the « marginalized » and « forgotten » and « hidden » and even the « occulted », and reinterprets the past through the lens of the present.

The Arabic novel also deliberately effectuates a deep cultural and aesthetic dialogue with the history, past episodes of life, in order to absorb its cultural contexts and

rebroadcast it to prove that human history is full of mistakes, misunderstandings and bad representations) as said above, and that history was (and still is) written by the winners and that the subaltern (according to the brilliant term proposed by G.C.Spivak) has no alternative except writing his own history.
Keywords : postmodernism, new historicism, culture, text, power, mimesis narration, metafiction, historical imagination.

Résumé: Ce travail de recherche porte sur le phénomène des parodies narratives dans le roman arabe contemporain selon la perspective du nouvel historicisme. Il s'agit d'une approche critique qui met principalement l'accent sur la valeur interprétative de la littérature, en corrélant le texte avec la culture qui l'a produit, et finit par conséquent par révéler les structures de domination et les relations de pouvoir au sein des discours et des textes.

Notre travail de recherche vise à présenter une nouvelle proposition de lecture des « narrations mimétiques », comme un nouveau type de style narratif qui s'est répandu dans la littérature postmoderne et qui était lié à la technique de la « métafiction », qui a produit un récit narcissique basé sur l'auto-représentation, et un type spécifique de préoccupation pour l'activité narrative, ainsi que pour les valeurs qui vont bien au-delà de la fiction historique qui combine en fait fiction et histoire.

La recherche a conclu que le roman arabe, qui s'appuie beaucoup sur ce nouveau type de récits, est un texte culturel et une structure de contre-récit qui expose à la fin de nombreuses méthodes d'hégémonie, qui corrige les mauvaises représentations en donnant une centralité aux « marginalisés » à « l'oublié » au « caché», voire à « l'occulté », et réinterprète le passé à travers le prisme du présent.

Le roman arabe effectue également délibérément un dialogue culturel et esthétique profond avec l'histoire, les épisodes passés de la vie, afin d'absorber ses contextes culturels et de les rediffuser pour prouver que l'histoire humaine est pleine d'erreurs, d'incompréhensions et de mauvaises représentations, comme indiqué ci-dessus, et que l'histoire a été (et est toujours) écrite par les vainqueurs et que le subalterne (selon le terme brillant proposé par G.C.Spivak) n'a d'autre alternative que d'écrire sa propre histoire.
Mots-clés : postmodernisme, nouvel historicisme, culture, texte, pouvoir, narration mimétique, métafiction, imaginaire historique.